

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

**La réception des expositions d'art engagé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle au Québec :  
entre reconnaissance et institutionnalisation**

par  
Catherine Melançon

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du  
grade de Maître ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Décembre 2010

©Catherine Melançon, 2010

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
**La réception des expositions d'art engagé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle au Québec :  
entre reconnaissance et institutionnalisation**

présenté par  
Catherine Melançon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :  
.....Louise Vigneault..... président-rapporteur  
.....Johanne Lamoureux..... directrice de recherche  
.....Christine Bernier..... membre du jury

Mémoire accepté le .....24 janvier 2011.....

## RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de comprendre comment s'articule la réception d'expositions socialement engagées dans un contexte muséal contemporain et québécois. Afin de mener à bien cette recherche, deux études de cas seront analysées : *Art et féminisme* (1982) et *Pour la suite du Monde* (1992). Comme l'exercice du mémoire commande un développement restreint, nous avons sélectionné des manifestations qui se sont déroulées dans une seule institution, le Musée d'art contemporain de Montréal. Avant d'aborder directement le phénomène de réception et afin de bien cerner le contexte artistique et théorique des années 80 et 90, le premier chapitre sera consacré aux différentes théories et pratiques de l'exposition, telles que développées au cours de cette période. Ainsi, nous parcourrons des théories relatives à l'exposition d'art et à son commissariat de Jérôme Glicenstein, Mieke Bal, Yves Michaud, Nathalie Heinich et Michel Pollak ainsi que Daniel Buren. Ensuite, les deuxième et troisième chapitres seront exclusivement voués à *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*. Outre l'examen de leur réception, nous décrirons leur contexte de mise sur pied, et ce, tant du point de vue conceptuel que sociohistorique. Le but de cet exercice sera de bien comprendre comment s'énonce le propos d'une exposition lorsqu'il est lié de près à sa réalité politique, culturelle et institutionnelle.

Mots clés : art engagé, exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, *Art et féminisme*, *Pour la suite du Monde*, vingtième siècle, Québec.

## SUMMARY

The present thesis aims to understand how audience and critical reception of politically and socially engaged art exhibitions articulates itself in the museum context in Quebec. In order to do so, two case studies will be examined: *Art et féminisme* (1982) and *Pour la suite du Monde* (1992). Within the scope of this thesis, a thorough study will be facilitated by selecting exhibitions which took place in a single institution, the Musée d'art contemporain de Montréal. Before directly addressing reception and in order to better define the artistic and theoretical context of the 1980's and 1990's, the first chapter will be dedicated to the different theories and practices regarding exhibitions as they were developed in that period. As such, the work of exhibition practitioners and theorists Jérôme Glicenstein, Mieke Bal, Yves Michaud, Nathalie Heinich and Michel Pollak, as well as Daniel Buren, will be summarised. The second and third chapters will exclusively address the *Art et féminisme* and *Pour la suite du Monde* exhibitions. While their reception will be examined, the specific conceptual and socio-historical context in which they were deployed will be detailed. The aim of this exercise is to fully comprehend the way in which an exhibition enunciates its subject matter when the latter is closely linked to its political, cultural and institutional reality.

Keywords: socially engaged art, exhibition, Musée d'art contemporain de Montréal, *Art et féminisme*, *Pour la suite du Monde*, twentieth century, Quebec.

## m'ont **TABLE DES MATIÈRES**

RÉSUMÉ.....	i
SUMMARY .....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
REMERCIEMENTS .....	viii
INTRODUCTION .....	1
<b>1. LES ANNÉES 1980 ET 1990 : LES NOUVELLES AVENUES DES THÉORIES ET DES PRATIQUES DE L'EXPOSITION D'ART .....</b>	<b>18</b>
<b>1.1. Les expositions : objets témoins de l'histoire de l'art .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2. La mutation du rôle de conservateur et l'apparition de la figure du           commissaire .....</b>	<b>21</b>
1.2.1. Mieke Bal, <i>Double Exposures</i> et le modèle de la conversation .....	22
1.2.2. L'émergence de l'auteur d'exposition chez Heinich et Pollak.....	24
1.2.3. Yves Michaud et l'exposition comme compromis.....	27
1.2.4. Buren et la rivalité artiste-commissaire.....	29
<b>1.3. L'événement d'art .....</b>	<b>31</b>
<b>1.4. La transformation des modes de réception de l'exposition d'art ..</b>	<b>39</b>
<b>1.5. En terminant .....</b>	<b>44</b>
<b>2. <i>ART ET FÉMINISME</i> OU L'INSTITUTIONNALISATION DE L'ART DES FEMMES.....</b>	<b>45</b>
<b>2.1. Les femmes dans le champ des arts visuels au Québec : 1950-1980</b>	<b>46</b>
2.1.1. Le féminisme et le mouvement de libération des femmes .....	50
<b>2.2. La mise sur pied de <i>Art et féminisme</i> .....</b>	<b>53</b>
2.2.1. Les artistes .....	54
2.2.2. Les œuvres.....	55
2.2.2.1. La photographie.....	57
2.2.2.2. La performance.....	59
2.2.2.3. Les métiers traditionnellement féminins et <i>La Chambre nuptiale</i>	60

<b>2.3. La réception de <i>Art et féminisme</i> et de <i>La Chambre nuptiale</i>.....</b>	<b>69</b>
2.3.1. Le phénomène « <i>Dinner Party</i> » .....	70
2.3.2. La légitimation des femmes dans le champ des arts visuels .....	72
2.3.3. <i>Art et féminisme</i> au sein de la presse spécialisée.....	75
2.3.3.1. Un événement annonciateur de nouveaux paradigmes .....	75
2.3.4. La réception de <i>Art et féminisme</i> au sein de la presse généraliste.....	79
2.3.5. La réception critique de <i>La Chambre nuptiale</i> .....	83
<b>2.4. A posteriori .....</b>	<b>85</b>
<b>3. POUR LA SUITE DU MONDE : L'ENGAGEMENT</b>	
<b>INSTITUTIONNALISÉ .....</b>	<b>90</b>
<b>3.1. Contexte sociohistorique.....</b>	<b>92</b>
3.1.1. Contexte sociohistorique québécois .....	94
<b>3.2. Pour la suite du Monde : l'exposition .....</b>	<b>99</b>
3.2.1. Les artistes .....	103
3.2.2. Mise en espace de l'exposition.....	105
3.2.3. Tendances à l'œuvre dans <i>Pour la suite du Monde</i> .....	108
3.2.3.1. Le retournement des codes publicitaires et médiatiques .....	108
3.2.3.2. L'enquête anthropologique.....	111
<b>3.3. La réception .....</b>	<b>115</b>
3.3.1. Un discours de proximité avec le citoyen et d'intelligibilité de l'art contemporain .....	116
3.3.2. Art et sida : art et censure .....	120
3.3.3. La presse spécialisée et l'événement d'art .....	123
<b>3.4. Au-delà de l'engagement.....</b>	<b>125</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>129</b>
<b>SOURCES DOCUMENTAIRES.....</b>	<b>137</b>
<b>ANNEXE.....</b>	<b>157</b>

## LISTE DES FIGURES

1. Marcelle Ferron, *Chande loup*, 1960  
Huile sur toile, 100 x 81 cm  
Collection : Musée d'art contemporain de Montréal  
Source : site web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal,  
<http://media.macm.org/biobiblio/ferron/expositions.htm>, site consulté le  
5 octobre 2010.
  
2. Marie Décary et Lise Nantel, *Les chevalières des temps modernes*, 1980  
Tissu appliqué, 3 bannières (*la mère, la fille, la folle*),  
respectivement 152,5 x 91,5 cm; 140 x 96,6cm; 152 x 96,6 cm  
Collection du collectif  
Photo : Yvan Boulerice
  
3. Marie Décary et Lise Nantel, *Les chevalières des temps modernes*, 1980  
Tissu appliqué, *la mère*, 152,5 x 91,5 cm  
Collection du collectif  
Photo : Yvan Boulerice
  
4. Joyan Saunders, *Phone*, 1980  
Série de 10 photographies n/b, chacune 61 x 40,5 cm  
Collection de l'artiste  
Photo : Yvan Boulerice
  
5. Francine Larivée et le GRASAM, *La Chambre nuptiale*, 1976  
Vue du pavillon de l'extérieur  
Environnement, techniques mixtes  
Source : Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion  
des documents  
Fonds d'archives Francine-Larivée, 92P-2b/7  
Photo : Marc Cramer
  
6. Francine Larivée et le GRASAM, *La Chambre nuptiale*, 1976  
« L'autel du couple » (détail)  
Environnement, techniques mixtes  
Source : site web du Musée de la civilisation  
<http://www.mcq.org/fr/mcq/expositions.php?idEx=w250>, site consulté le  
31 juillet 2008.  
Photo : Idra Labrie

7. Francine Larivée et le GRASAM, *La Chambre nuptiale*, 1976  
 « L'autel de l'homme » (détail)  
 Environnement, techniques mixtes  
 Source : Université du Québec à Montréal. Service des archives et de gestion des documents  
 Fonds d'archives Francine-Larivée, 92P-2b/7  
 Photo : Marc Cramer
  
8. Mona Hatoum, *Socle du Monde 1991*, 1991-92  
 Cube composé de 5 plaques d'acier, aimants, limaille et une épreuve argentique  
 Hommage à Piero Manzoni pour son *Socle du Monde 1961*  
 168 x 204 x 204 cm (cube)  
 38,5 x 44 cm (épreuve argentique)  
 Collection : Art Gallery of Ontario  
 Source : Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.). *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 131.  
 Photo : Denis Farley
  
9. Dominique Blain, *L'Éclaireur*, 1991-92  
 Assemblage: carabines, fusils, lunettes d'approche, jumelles, objectifs d'appareils photographiques, 127,5 x 106 cm de diamètre (l'ensemble)  
 Collection : Tom Patchett, Los Angeles  
 Source : Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.). *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 110.  
 Photo : Denis Farley
  
10. Giuseppe Penone, *I Have Been a Tree in the Hand*, 1984-1991  
 Bois et fer, 396 x 165 x 140 cm  
 Collection : Marian Goodman Gallery, New York  
 Source : Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.). *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 146.  
 Photo : Denis Farley
  
11. Gran Fury, *Je me souviens*, 1992  
 Affiche de métro, 71,1 x 50,8 cm  
 Collection : Musée d'art contemporain de Montréal  
 Source : Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.). *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 126.  
 Photo : Denis Farley



12. Geneviève Cadieux, *La Voie lactée*, 1992

Panneau lumineux, 185 x 457 cm

Collection : Musée d'art contemporain de Montréal

Source: site web de la galerie Vox,

[http://www.voxphoto.com/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=fr&page=4&pageaff=&artistes=87&image\\_fichier=1870005&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&tn\\_nav=1](http://www.voxphoto.com/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=fr&page=4&pageaff=&artistes=87&image_fichier=1870005&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&tn_nav=1), site consulté le 7 octobre 2010.

Photo : Cöpilia

13. Man Ray, *À l'heure de l'Observatoire – Les amoureux*, 1932-34

Huile sur toile, 100 x 250,4 cm

Collection privée

Source : <http://kagami.tumblr.com/post/51346141>, site consulté le 8 novembre 2010.

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu connaître de terme sans l'apport indéfectible de plusieurs personnes à qui je me dois de témoigner une immense gratitude :

Johanne Lamoureux, pour sa rigueur intellectuelle, sa tranchante franchise et la pertinence de ses corrections;

Carmen Bernier, pour son aide précieuse, son sens de la synthèse, sa confiance et ses multiples encouragements;

Francine Larivée, Rose-Marie Arbour, Gilles Godmer, Réal Lussier, Louise Faure et Reynald Bigras pour leur générosité, leur mémoire et leur temps;

L'équipe de la Médiathèque et des archives du Musée d'art contemporain de Montréal, et tout spécialement Elaine Bégin, Sylvie Alix et France L'Heureux, pour leur grande disponibilité et toutes les recherches effectuées;

Un merci tout particulier aux guerrières de la rédaction. Votre sens inné de la solidarité a été vital :

Sarah Marceau-T. pour sa vivacité d'esprit, l'art dans sa pratique, toutes nos conversations et notre amour partagé de l'horizon;

Ariane Savoie pour son oreille, ses talents de cuisinière, son horaire nocturne et sa chienne orange;

Lisette Lebiedzierski pour ses relectures, sa rigueur et son amour du sport.

Merci également aux colocataires et amis, tous celles et ceux qui ont dû supporter mes angoisses au quotidien et mon mode de vie « en différé »

Je persiste à croire que mon clan est extraordinaire : Marie, Josée, Véronique, Marie-Pierre-Mathieu, Julie & Claude, Dom, Julia & JF, Marie-Lyse, Linda, Eugénie, Claude, Jo B., Nathalie, Sophie, Anik, Artivistic, Valérie, Diane & Gilles, Marika, Geneviève, Élise, Jean-Christophe, Caroline et Yohann.

Et finalement, à la famille (mon frère Mathieu et le clan élargi de Charlevoix) et particulièrement à Aline et Pierre, mes chers parents : leur soutien indéfectible, leur générosité sans borne, leurs rires, leur amour et leurs encouragements m'ont permis de persévérer et surtout, de finir. MERCI!

## INTRODUCTION

[...] [L]'effet d'une exposition est idéalement de faire de l'art et sa pratique un des lieux privilégiés de dignité actuellement encore possibles, pour l'artiste comme pour le spectateur : les valeurs émancipatoires de l'expérience esthétique influent sur le comportement des individus et leurs relations aux autres<sup>1</sup>.

- Rose-Marie Arbour

Les musées d'art ont parmi leurs raisons d'être deux grandes fonctions : conserver et exposer. Outre la préservation d'une mémoire et d'un patrimoine collectif ainsi que la mise en vue d'artefacts composant les collections, s'ajoutent d'importantes sous catégories, dont le plaisir visuel et l'acquisition de connaissances. Depuis la fondation des premiers musées dans l'Antiquité qui portaient à la fois la vocation de bibliothèque et d'espace religieux, le savoir et l'éducation sont parties intégrantes de leur mission. Or, les visées sont multiples à l'intérieur de ces sphères savantes : éducation visuelle et culturelle, introduction à l'histoire de l'art, etc. Mais qu'en est-il de l'apprentissage citoyen? De notre rapport au monde, à la collectivité et aux enjeux sociopolitiques de la sphère publique?

La fondation du musée moderne au XVIII<sup>e</sup> siècle proclame de nouveau l'importance de l'érudition et favorise l'émergence d'un devoir civique matérialisant les idéaux des Lumières. Dans un survol de l'histoire des musées en Occident, le philosophe et commissaire Roland Schaer nous informe que « [l]a diffusion du savoir apparaît à cette époque comme une responsabilité publique. [...] Des souverains se joignent au mouvement, persuadés que la communication des connaissances est la condition du progrès »<sup>2</sup>. Dans cette

---

<sup>1</sup> Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Arttextes, coll. « Prendre parole », 1999, p. 89.

<sup>2</sup> Roland Schaer, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard et Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Découvertes Gallimard », 1993, p. 34.

optique, plusieurs musées d'art sont également des « musées de modèles », des institutions où l'on offre des cours de dessins et dont les salles d'exposition permettent aux élèves de copier les chefs-d'œuvre du passé ainsi que de reconstituer *de visu* les grandes étapes de l'histoire de l'art<sup>3</sup>. Ainsi, tant l'artiste que le citoyen sont touchés par cette réaffirmation du mandat éducatif du musée. Au Québec, la fondation des musées d'art au XIX<sup>e</sup> siècle s'échafaude sur cette même logique citoyenne, qu'elle soit motivée par l'engagement philanthropique de quelques personnes fortunées ou par celle de la consolidation de la culture canadienne-française.

Conjointement à cette prépondérance de l'éducation, on observe, dans les institutions contemporaines, une tendance qui favorise davantage la fonction d'exposer que celle de conserver. À preuve, la mission du Musée d'art contemporain de Montréal – institution qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette recherche – stipule que « diffuser, stimuler et promouvoir »<sup>4</sup> l'art contemporain est vital à son bon fonctionnement. D'ailleurs, à sa fondation en 1964, le Musée ne possède pas de collection ni de locaux permanents. C'est donc dire que la diffusion prime. Aujourd'hui, les institutions muséales du Québec sont en grande partie financées par les fonds publics, et elles deviennent par ce fait la propriété de tous et chacun. L'interférence avec des questions sociales est donc inévitable pour l'institution, mais peut aussi l'être à plus petite échelle dans le rapport qu'une exposition entretient avec le contexte de sa mise sur pied.

La période historique qui nous intéresse au premier chef est celle de la fin du XX<sup>e</sup> siècle au Québec, mais cela implique de tenir compte des grandes tendances ayant cours dans l'ensemble de l'Occident. Après avoir effectué un survol de l'histoire sociale, politique et artistique de cette époque, nous nous pencherons plus particulièrement sur ses dernières décennies, tant en art qu'en muséologie.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>4</sup> Louise Letocha, *Historique du Musée d'art contemporain de Montréal*, s. l., s. n., 197 - , première partie, chapitre 1, section 1.2, « Le Musée d'art contemporain », n. p.

Pour ce faire, nous orienterons notre étude vers deux manifestations artistiques qui se sont tenues au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) en 1982 et 1992, soit *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*<sup>5</sup>. Outre les problématiques plastiques et symboliques, c'est le rapport de la présentation de l'art contemporain aux enjeux sociopolitiques que nous voulons étudier ici. Plus précisément, nous désirons comprendre comment s'articule la réception d'expositions artistiques lorsque leur thème n'est pas propre aux catégories traditionnelles de l'histoire de l'art<sup>6</sup>, mais bien lié à des enjeux sociaux.

*Art et féminisme* se déroule du 11 mars au 2 mai 1982, alors que le Musée est localisé à la Cité du Havre, dans ce qui a été la Galerie d'art international de l'Expo 67<sup>7</sup>. La commissaire ou « conservatrice invitée et coordonnatrice »<sup>8</sup> de l'exposition, Rose-Marie Arbour, spécialiste de l'art des femmes, est alors professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Présentée en conjonction avec la *Dinner Party* de Judy Chicago<sup>9</sup>, *Art et féminisme* met en

---

<sup>5</sup> Notons que jusqu'en 1983, le Musée porte le nom de Musée d'art contemporain. Légalement constitué comme un service du ministère des Affaires culturelles depuis sa fondation en 1964, il devient, au début des années 80, une corporation autonome régie par un conseil d'administration et lui octroyant les droits et pouvoirs d'une personne morale. Cet amendement amène un changement de nom : le Musée d'art contemporain devient le Musée d'art contemporain de Montréal.

(Site web du MACM, <http://www.macm.org/fr/informations/historique.html>, site consulté le 24 mars 2008.)

Afin de ne pas alourdir le texte, nous utiliserons les deux dénominations ainsi que l'acronyme (MACM).

<sup>6</sup> Ces catégories comprennent l'iconographie, l'histoire des styles, la périodisation, l'histoire biographique, etc.

<sup>7</sup> Louise Letocha, *Historique du Musée d'art contemporain de Montréal*, op.cit., deuxième partie, chapitre deux, section 2.3, « Le Musée d'art contemporain à la Cité du Havre : 1968-1971 », n.p.

<sup>8</sup> Rose-Marie Arbour et al., *Art et féminisme*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain et Québec, ministère des Affaires culturelles, 1982, p. IV.

<sup>9</sup> La *Dinner Party* est le premier grand projet artistique féministe ayant été créé aux États-Unis. Conçue par Judy Chicago et plus de 200 assistant(e)s sur une période de cinq ans (entre 1974 et 1979), la *Dinner Party* est une célébration historique des femmes en Occident. L'œuvre se compose d'une grande table de forme triangulaire sur laquelle reposent 39 couverts, chacun représentant un personnage féminin mythique ou historique. Les assiettes, peintes à la main, sont ornées de motifs centraux rappelant une forme vulvaire. De plus, les noms de 999 femmes sont inscrits sur des tuiles qui s'agencent au plancher.

(Judy Chicago, *The dinner party : a symbol of our heritage*, Garden City, Anchor Press/Doubleday, 1979, 255 p.)

scène *La Chambre nuptiale*, œuvre monumentale de Francine Larivée, ainsi qu'environ 80 œuvres de femmes artistes travaillant au Québec.

*Pour la suite du Monde* se déroule dix ans plus tard lors de l'ouverture des nouveaux locaux du Musée d'art contemporain au centre-ville de Montréal, et tient l'affiche du 28 mai au 11 octobre 1992. Deux conservateurs permanents du Musée – Gilles Godmer et Réal Lussier – élaborent ce projet. Une trentaine d'artistes d'ici et d'ailleurs prennent part à cette exposition et offrent des travaux sur le thème de l'engagement à l'égard d'enjeux sociaux globaux (légitimation de l'homosexualité et des séropositifs, itinérance, environnement, dénonciation des pouvoirs conservateurs, etc.). En plus du projet *intra-muros*, des œuvres dont la raison d'être est l'interaction et la confrontation avec l'espace public sont exposées dans la ville. Certains projets, conçus en vue de *Pour la suite du Monde*, ont une visée pérenne, et ils occupent toujours des espaces du Musée, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur<sup>10</sup>. Dans ce contexte, la pluralité des activités appelle à la problématique de renouvellement d'une institution muséologique.

La raison pour laquelle notre choix d'étude s'arrête sur *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde* est que ces manifestations ont fait date et ont été des « événements »<sup>11</sup>, c'est-à-dire qu'elles ont touché des enjeux débordant les murs de l'institution, qu'elles ont marqué l'histoire de l'univers culturel québécois, en plus de susciter des débats se déployant jusque dans la sphère sociale. Leur présentation a reçu une couverture médiatique à la fois généraliste et spécialisée notamment grâce à la présence de créateurs jouissant d'une solide réputation et à

---

<sup>10</sup> *Les Archives du Musée d'art contemporain de Montréal* (1992) de Christian Boltanski, est exposée en permanence dans une cage d'escalier reliant le rez-de-chaussée au sous-sol du bâtiment, tandis que *La Voie lactée* (1992), réalisée par Geneviève Cadieux est fixée au toit du Musée et est depuis devenue une icône montréalaise.

<sup>11</sup> Le terme est emprunté à Rose-Marie Arbour. L'auteure définit le mot comme suit : « J'entends par *événement* une exposition collective qui s'affirme comme agent de rayonnement (esthétique, idéologique) de l'art dans une communauté ».

(Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 » in Francine Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 100.)

Si *Art et féminisme* est devenue événement grâce à son immense succès de foule, *Pour la suite du Monde* a été pensée comme un événement dès sa conception.

des œuvres ayant choqué ou conquis le public. De plus, ces expositions ont accompagné des moments charnières de l'histoire du Musée d'art contemporain; 1982 marque la première présentation canadienne de la *Dinner Party* de Judy Chicago, et 1992 est l'année d'ouverture du Musée au centre-ville, complétant ainsi le quadrilatère de la Place des Arts et concrétisant un projet datant de 1983<sup>12</sup>.

Ainsi, nos deux cas de recherche deviennent des sous-événements de manifestations de plus grandes envergures, ce qui a pour conséquence de modifier leur réception. Il est parfois difficile de déterminer si ce sont les expositions en tant que telles (et leur thème sociopolitique) qui ont attiré le public, ou si ce sont ces circonstances particulières qui se sont posées comme principal attrait. Par exemple, nous constatons que la présentation de la *Dinner Party* a suscité une fascination chez le public local, ce qui a eu pour conséquence d'augmenter considérablement le nombre de visiteurs dans *Art et féminisme*. Dans le cas de *Pour la suite du Monde*, c'est la curiosité relative à l'ouverture d'un nouveau musée qui, à notre avis, a été le facteur premier influençant le nombre de visiteurs.

Outre le caractère événementiel des expositions analysées, la sélection de deux manifestations qui se sont tenues dans une même institution se justifie par une quête d'homogénéité dans la recherche ainsi que par le très petit nombre de lieux dédiés à l'art contemporain sur le territoire québécois<sup>13</sup>. Bien que plusieurs espaces de diffusion contribuent au déploiement de pratiques contemporaines, peu d'entre eux possèdent les moyens d'organiser des expositions de l'envergure de *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*. De plus, la très grande accessibilité de données relatives aux réalisations du MACM – archives, dossiers

---

<sup>12</sup> Direction des communications et du marketing, *Historique. Musée d'art contemporain de Montréal, op.cit.*, p. 1, dossier de presse de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, EVE 008000.

<sup>13</sup> Notons que le MACM est le premier musée d'art contemporain au Canada. Au Québec, nous avons dû attendre jusqu'en 2003 pour que des projets régionaux de plus modeste envergure permettent l'inauguration de musées d'art contemporain. St-Jérôme se dote d'une telle institution en 2003 et Baie-St-Paul en 2010.

de presse et documents audiovisuels – permet de conduire une étude bien documentée.

Avant d’aller plus loin, circonscrivons les concepts d’art et d’exposition d’art engagés<sup>14</sup>. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, l’adhésion de peintres, de sculpteurs et de muralistes à des causes sociopolitiques a maintes fois été synonyme d’assujettissement à un parti ou à un régime totalitaire. Ce n’est évidemment pas l’acception que nous désirons retenir. Nous croyons plutôt que, pour se situer dans la sphère de l’engagement, la création doit idéalement être libérée de contraintes institutionnelles et systémiques bien qu’elle puisse émerger de quelconque mouvement social. Certes, elle critique, dénonce, proteste et revendique, mais elle est d’abord une démarche d’artiste ou de collectif. Si pour certains, l’art engagé est principalement un positionnement sur la place publique – car il est intrinsèquement lié à des enjeux tout aussi publics – il est, pour d’autres, le fruit d’une approche presque intime. Comme le précise Ève Lamoureux :

[il est inhérent] au respect des valeurs de la personne, à la cohérence entre ses sensibilités sociales et sa pratique. Nous ne sommes plus du tout dans une conception de l’engagement dirigée, en premier lieu vers un objectif, une « mission », une responsabilité extérieure à soi. La dimension sociale et politique n’est pas première dans leur vision de l’engagement<sup>15</sup>.

Ainsi, les femmes sont sans doute les premières à avoir fait le pont entre leur intimité, leur pratique et leur engagement. Nous y reviendrons au chapitre second.

De plus, l’art engagé n’est pas propre à un style plastique particulier. Comme nous le verrons avec l’exposition *Art et féminisme*, il prend plusieurs formes (photographie, environnement, gravure, performance) malgré un thème relativement unifié. Cependant, nous observons quelques constantes.

---

<sup>14</sup> Notons aussi qu’afin d’alléger le texte et d’éviter la répétition du même terme, nous utiliserons les termes « art et exposition à préoccupations sociopolitiques » et « art et exposition politisée ».

<sup>15</sup> Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d’engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, coll. « Théorie », 2009, p. 131.



Premièrement, il se situe davantage dans la sphère figurative, puisqu'il doit intégrer une composante minimalement communicationnelle. Arbour parle d'une

[...] reprise en charge de contenus [...] [qui] s'est manifestée dans les procédures d'appropriation, de citation, de manipulation des signes. L'artiste, devenu rhétoricien, a travaillé, dans les années 1980, dans le registre de la communication<sup>16</sup>.

Deuxièmement, plusieurs artistes utilisent des formes voisines des médias de masse soit, pour les critiquer ou pour s'offrir une diffusion à grande échelle. Nous en verrons des exemples probants dans *Pour la suite du Monde*, notamment chez Gran Fury.

L'exposition à préoccupations sociopolitiques, quant à elle, est d'abord une manifestation artistique. Certes, le social et le politique sont intrinsèques à ce qui la constitue, mais, comme elle est concrètement composée d'œuvres, c'est d'art qu'il est question avant toute chose. Sa présentation ne doit pas être au service d'une pensée politique ou quelque doctrine que ce soit, puisque sa mission première est de rassembler des œuvres intéressantes. Comme l'explique Dominique Baqué dans *Pour un nouvel art politique*, cette pratique devrait être « un point de rencontre qui permettrait d'autres rencontres hors de l'art »<sup>17</sup>. Dès lors, un tel type d'exposition ne fonctionne pas en mode de soumission par rapport à une pensée critique, mais il est possible que son expérience en engendre une. Elle se rapproche davantage du témoignage que de la leçon de morale et, tel que l'indique Rose-Marie Arbour, « [u]ne œuvre d'art tourne à la morale quand elle se met au service d'une cause non par le message qu'elle véhicule, mais par la réduction ou l'élimination de tout ce qui n'est pas ce message »<sup>18</sup>.

Malgré ces éclaircissements, il reste que l'étude d'expositions politisées en contexte institutionnel est paradoxale. Comme nous venons de le mentionner, l'engagement peut se traduire par des projets qui émergent de critiques ou de revendications issues de mouvements sociaux ou contestataires. Tout groupe

---

<sup>16</sup> Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, op.cit., p. 71.

<sup>17</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 56.

<sup>18</sup> Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, op.cit., p. 62.

social ayant pour objectif de modifier des conventions et des institutions, il peut s'avérer contradictoire de diffuser des travaux politisés dans un musée d'État. Cette antinomie suscite particulièrement notre intérêt et sera pertinente dans l'analyse de la réception de *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*.

Bref, les thèmes abordés par les deux expositions à l'étude excèdent les strictes problématiques plastiques étudiées par l'histoire de l'art, puisque le motif qui les rallie aux artistes est la présentation de projets établissant une connexion manifeste entre art et société. Soulever ce lien entre art, enjeux sociopolitiques et institution, c'est évoquer le travail des avant-gardes et des néo-avant-gardes que nous tâcherons de définir à l'aide de deux références principales : *Theory of the avant-garde* de Peter Bürger et *Le retour du réel* de Hal Foster<sup>19</sup>. Comme notre essai traite exclusivement d'art contemporain et des pratiques muséologiques qui lui sont corollaires, nous nous pencherons surtout sur les néo-avant-gardes telles que théorisées par Foster.

La pratique avant-gardiste<sup>20</sup> développée en Europe dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle a été décrite par l'historien d'art Marcel Saint-Pierre comme « [...] un art qui [...] se v[eut] révolutionnaire et associ[e] son pouvoir de renouvellement formel à la possibilité d'un monde meilleur »<sup>21</sup>. Ainsi, comme l'explique Bürger, les avant-gardes ne revendiquent pas uniquement des changements dans la façon dont l'institution<sup>22</sup> détermine l'art, institution qui manquerait de légitimité dans un monde en bouleversements, mais elles contestent aussi l'orientation

---

<sup>19</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature », vol. 4, 1992 (1979), 156 p.

Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005 (1996), 278 p.

<sup>20</sup> Selon Peter Bürger, les mouvements artistiques compris dans les avant-gardes historiques sont le futurisme italien, les avant-gardes russes d'après la révolution d'octobre 1917, le dadaïsme, le surréalisme, l'expressionnisme allemand et dans une certaine mesure, le cubisme.

<sup>21</sup> Marcel Saint-Pierre, « Idem » in Jessica Bradley et Lesley Johnstone (dir.), *Réfractations. Trajets de l'art contemporain au Canada*, Montréal, Éd. Artextes et Bruxelles, La Lettre volée, 1998, p. 86.

<sup>22</sup> Par « institution », nous entendons toute institution issue du modernisme capitaliste et hégémonique. Le musée en est le référent principal et la « consommation sérielle » en serait le symptôme déterminant.

(Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, *op.cit.*, p. 91-93.)

capitaliste bourgeoise de la réalité, en réclamant des modifications permettant à la pratique créatrice de s'y inscrire et de s'y épanouir. Bien que le cours des événements ait mis en évidence l'échec de ces objectifs, démontré entre autres par la récupération des avant-gardes au sein des circuits officiels de l'art, le théoricien souligne tout de même l'importance de leurs dénonciations. Les avant-gardes historiques auraient permis de mettre en lumière un certain statut de l'art et de déconstruire la façon dont est définie l'œuvre et, de ce fait, elles auraient ouvert la porte à un art politique et engagé, auparavant ignoré<sup>23</sup>.

Les néo-avant-gardes sont une extension tardive des avant-gardes historiques et, comme l'indique Foster, elles opéreraient selon le concept psychanalytique de l'après-coup<sup>24</sup>. Ces mouvements fonctionneraient alors en réactualisant les valeurs et les modes d'action des avant-gardes, soit l'intégration de l'art à la vie quotidienne et la critique de l'institution bourgeoise, principalement. Envahissant graduellement le paysage artistique de la période de l'après-Deuxième Guerre mondiale, les néo-avant-gardes évoluent en conjonction avec le postcolonialisme, la critique de la culture de masse et la « société du spectacle »<sup>25</sup>, ainsi que l'élargissement des sciences sociales. Le moment pivot de ce retour aura été les années 60 puisqu'elles définissent « [...] un moment de prise de conscience du statut institutionnel de l'art et de l'avant-garde »<sup>26</sup>. Dans ce contexte, les néo-avant-gardes peuvent être définies comme des pratiques artistiques issues du modernisme tardif et des balbutiements du postmodernisme qui, malgré la pluralité et l'évolution de leurs formes entre les années 60 et les

---

<sup>23</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op.cit., p. 109.

<sup>24</sup> Le concept de l'après-coup établit qu'« un événement ne s'enregistre qu'à travers un autre qui le recode ». Le projet de l'avant-garde se réaliserait dans cet après-coup, par l'expérience « différée » de la néo-avant-garde.

(Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, op.cit., p. 58-59.)

<sup>25</sup> « La société du spectacle » fait référence à un essai du même nom écrit par Guy Debord et qui a paru en 1967. Le texte est un constat sur la société dite moderne et surtout, sur les effets de la médiatisation, de plus en plus généralisée. Enracinant son travail sur des prémisses marxistes, Debord critique le fait que la publicité et le divertissement développés à outrance provoquent « l'irréalisme de la société actuelle » (p. 11) ainsi que l'exacerbation des modes de production bourgeois.

(Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), 167 p.)

<sup>26</sup> Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, op.cit., p. 84.

années 90, ont pour point commun cette critique de l'appareil artistique officiel et cette tentative d'échapper aux règles du marché. Selon Foster, plusieurs courants seraient issus de cette généalogie, soit le *Pop Art*, l'« art féministe psychanalytique », l'hyperréalisme, « l'art d'appropriation » ainsi que des productions de la fin du XX<sup>e</sup> siècle qu'il qualifie d'art ethnographique<sup>27</sup>. Bien que ces mouvements relèvent de démarches fort distinctes, la plupart d'entre eux prônent un retour du référent.

Cette entreprise de libération des contraintes systémiques, plusieurs artistes ont tenté de la concrétiser par ce que des théoriciens ont nommé la critique institutionnelle; pratique qui expose la structure et la logique du réseau de diffusion du champ des arts visuels. Son éventail d'action est plutôt large. Si certains créateurs tâchent simplement de révéler les conditions inhérentes de l'intégration à l'appareil muséal, d'échapper à ses règles et de faire la lumière sur les idéologies qu'il sous-tend, d'autres cherchent carrément à le subvertir et à le saboter. Le résultat de cette réfutation aura été de se dérober au travail d'atelier et de se diriger de plus en plus vers des pratiques *in situ*<sup>28</sup>. L'institution étant un concept malléable qui peut définir jusqu'aux structures sociales les plus larges, les dénonciations qui sont associées aux pratiques décrites ci-dessus juxtaposent parfois des préoccupations sociopolitiques généralisées. Ainsi, critique institutionnelle et expositions engagées vont parfois de pair.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 216.

Ce concept d'« art ethnographique » se retrouve chez plusieurs autres théoriciens et historiens d'art sous le vocable d'« identity politics ». Il est développé en conjonction à la prépondérance du thème de l'altérité dans la production contemporaine.

« The laden phrase “identity politics” has come to signify a wide range of political activity and theorizing founded in the shared experiences of injustice of members of certain social groups. Rather than organizing solely around belief systems, programmatic manifestoes, or party affiliation, identity political formations typically aim to secure the political freedom of a specific constituency marginalized within its larger context. Members of that constituency assert or reclaim ways of understanding their distinctiveness that challenge dominant oppressive characterizations, with the goal of greater self-determination ».

(« Identity Politics », Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/identity-politics/>, site consulté le 28 novembre 2010.)

<sup>28</sup> Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum international*, vol. 44, n° 1, sept. 2005, p. 279-280.

Ironiquement, les manifestations qui résultent de ces démarches se déroulent souvent dans des contextes muséaux on ne peut plus officiels, engendrant un processus de récupération qui valorise davantage l'institution et le commissaire que le travail artistique et sa fonction critique. Mais, comme nous venons de le souligner et tel que Foster le mentionne, si les créateurs choisissent de présenter leurs œuvres à l'intérieur du musée, c'est parfois pour mieux se l'approprier et mieux le subvertir. Ils désirent ébranler le système de l'intérieur. Foster ajoute : « De même que l'art d'appropriation a dû prendre part au spectacle médiatique pour pouvoir l'attaquer, les nouvelles œuvres *site specific* doivent opérer à l'intérieur du musée pour le recadrer et pour en reconfigurer l'audience »<sup>29</sup>. Dans une conjoncture culturelle où la « mort de l'auteur »<sup>30</sup> est proclamée, l'indiscipline de l'artiste participe de « la naissance du spectateur »<sup>31</sup>. Ainsi, la prise en compte du public dans l'art contemporain notamment dans les pratiques interdisciplinaires et *in situ*, fait de la réception une composante essentielle. Ce phénomène sera un enjeu central du texte.

Par ailleurs, notons que les expositions engagées s'enracinent progressivement dans le paysage muséologique québécois du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'elles soient aujourd'hui très ancrées dans le système de diffusion officiel, leur concept vient d'ailleurs : elles sont une importation directe du champ événementiel. En effet, avec l'émergence d'une conscience sociale corollaire à la Révolution tranquille, au Québec, et du phénomène de la contre-culture, plus généralisé dans l'ensemble de l'Amérique, la sélection d'un lieu d'exposition devient politique. Rose-Marie Arbour explique le phénomène comme suit :

---

<sup>29</sup> Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, op.cit., p. 239.

<sup>30</sup> Expression empruntée à Roland Barthes et à son texte du même titre.

<sup>31</sup> Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, op.cit., p. 76.

Lorsqu'on examine, ne serait-ce qu'en surface, les lieux où le politique s'est nommément manifesté, on constate que les manifestations collectives en arts visuels – expositions thématiques, appropriations de lieux abandonnés, chargés de vie ou d'histoire –, ont directement fait appel à l'expérience de vie des spectateurs qui ont été amenés à questionner leur propre texte social [...]. Des expositions et des installations ont été réalisées dans des espaces publics abandonnés afin de les réintégrer socialement – ainsi de *Montréal tout terrain* (1984), de *Maison de chambres* (1986). Le CIAC (Centre international d'art contemporain de Montréal) a lié les *Cent jours* de 1990 au thème de l'écologie, celui de 1992 à celui de l'art public et la Documenta de Cassel en 1997 avait pour thème le politique<sup>32</sup>.

Nos deux cas d'étude, *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*, sont organisés après une période d'acquis sociaux importants, et leurs propos portent précisément sur ces avancées, mais surtout sur les failles laissées par la société patriarcale et capitaliste. Les personnes ayant visité ces expositions ont été mises en présence de constats critiques. En conséquence, nous nous interrogeons sur la validité de la présence de telles revendications au musée d'art. Comment articuler l'enchevêtrement du discours politique du créateur au statut institutionnel du musée? Quelle signification donner à des projets artistiques de grande envergure, dont les thèmes s'enracinent dans la réalité sociale? La réception des visiteurs prend-elle des modalités singulières lorsque le public est mis en présence d'œuvres sociopolitiques? Ainsi, le mémoire a pour point d'ancrage la question suivante : est-il possible de dégager les facteurs précis de réception d'une exposition traitant d'enjeux sociopolitiques, au-delà des seuls réseaux de l'art? Plusieurs autres interrogations sous-tendent cette problématique. Est-il possible d'établir un modèle d'exposition artistique à vocation sociopolitique? La prise de position du musée s'apparente-t-elle aux courants de pensée dominants?

*Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde* encadrent une période de dix ans concentrée à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, mais nous considérons qu'elles ne peuvent être traitées distinctement du contexte sociopolitique dont elles sont issues. Si ces

---

<sup>32</sup> Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, op.cit., p. 64.

expositions ont pu être mises sur pied, c'est qu'elles bénéficient de la consolidation du champ des arts visuels qui s'effectue pendant la Révolution tranquille. Comme la sociologue et historienne de l'art Francine Couture le mentionne dans *Les arts visuels au Québec dans les années 60*, « [...] les manifestations [...] des années 60, donnent principalement forme à la configuration théorique et culturelle de la scène de l'art actuel »<sup>33</sup>. Nous pourrions même affirmer que, si la Révolution tranquille façonne une série de mouvements sociaux et contestataires, les valeurs qui en émanent prennent racine dès la période d'après-guerre. Dans un autre essai, *Mises en scène de l'avant-garde*, Francine Couture explique d'ailleurs que le champ artistique du Québec se constitue à partir des années 40, pour connaître une accélération manifeste vingt ans plus tard<sup>34</sup>. Diverses initiatives ponctuent l'élaboration de ce secteur d'activités au cours de ces décennies : création de galeries d'art contemporain, mise sur pied de l'aide étatique aux créateurs, mutation des formes de l'enseignement artistique et rassemblement des individus en groupes professionnels. De plus, quatre moments marquants contribuent, à notre avis, au rapprochement de l'artiste et de la collectivité et à l'entrée des pratiques dites « engagées » dans le système muséal. Il s'agit de la création de la *Place des Arts* par Roussil et Gagnon<sup>35</sup>, l'ouverture du Musée d'art contemporain<sup>36</sup>,

<sup>33</sup> Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, la reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1993, p. 9.

<sup>34</sup> Francine Couture (dir.), *Mises en scène de l'avant-garde, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal*, Montréal, Université du Québec à Montréal, printemps 1987, p. 6.

<sup>35</sup> La *Place des arts* est fondée en 1947 par l'artiste Robert Roussil et le syndicaliste et militant communiste Henri Gagnon. Cet « atelier destiné aux artistes et aux ouvriers » est un lieu de rencontres et de création fréquenté par une faune bigarrée : artistes, ouvriers, militants marxistes-léninistes et étudiants s'y retrouvent. L'aventure de la *Place des arts* dure sept ans. Le repère est fermé en 1954 par Le Service des incendies de la ville de Montréal qui juge l'endroit trop dangereux. Dans les faits, plusieurs raisons portent à croire que cette cessation forcée des activités a été provoquée par la méfiance des autorités quant aux affiliations communistes de certains adhérents.

(François Tétreau, *Roussil écarlate*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1996, p. 11-12, 21 et Jean-Louis Morgan, « La "Place des Arts" », *le Petit Journal*, Montréal, 19 décembre 1954, article repris dans Yves Robillard (dir.), *Québec Underground, 10 ans d'art marginal au Québec 1962-1972, Tome I*, Montréal, Les Éditions Médiart, 1973, p. 29.)

<sup>36</sup> Le Musée d'art contemporain est fondé en 1964 grâce aux initiatives du nouveau ministère des Affaires culturelles du Québec (fondé en 1961) et suite aux demandes d'artistes, de critiques et de galeristes du Québec. Le ministère tâche d'implanter la nouvelle institution près de la



l'Exposition universelle de 1967, et finalement, l'affaire *CORRIDART*<sup>37</sup>. Ces événements et manifestations artistiques ont pour point commun la légitimation de pratiques et de valeurs développées au cours de décennies les ayant précédées. Après des années de constitution d'un champ artistique, les années 1970 marquent non seulement l'ouverture des arts à la sphère sociale, mais aussi l'intérêt du système muséal pour des pratiques d'opposition.

En guise de suite à cette introduction, nous proposerons au chapitre premier une description des changements survenus en histoire de l'art et dans le monde de l'exposition au courant des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Nous présenterons également les tendances théoriques à l'œuvre au moment de la mise sur pied de *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*. Les deuxième et troisième chapitres seront consacrés spécifiquement à l'étude de nos objets de recherche et chacune des manifestations artistiques sélectionnées sera analysée comme suit : après une description des données factuelles, nous tâcherons de décrypter la réception généraliste et critique tout en étudiant la couverture de presse, les débats suscités dans les médias, et le rayonnement de l'exposition à l'étranger. Nous ferons aussi l'inventaire des événements connexes, comme les

---

population, soit dans l'est de Montréal au Château Dufresne. Au-delà des besoins en conservation (la collection sera mise sur pied grâce à de nombreux dons) et en diffusion de l'art d'ici, l'institution veillera à la promotion des artistes du Québec à l'étranger.

(Louise Letocha, *Historique du Musée d'art contemporain de Montréal*, op.cit., première partie, chapitre 1, sections 1.1 et 1.2, « Le ministère des Affaires culturelles » et « Le Musée d'art contemporain », n.p.)

<sup>37</sup> *CORRIDART* : dans la rue Sherbrooke est l'une des activités culturelles organisées par le Comité organisateur des Jeux olympiques (COJO) de 1976. Le projet consiste en 17 œuvres plastiques, deux espaces de performances, deux expositions en galerie ainsi que des éléments narratifs qui forment une sorte de corridor d'art sur la rue Sherbrooke et qui s'étend de la rue Atwater au Stade olympique. Trois jours après sa mise sur pied et la veille de l'inauguration officielle des Jeux, l'exposition est démantelée par l'administration Drapeau sous prétexte d'un aménagement « hideux et obscène ». Les artistes, quant à eux, ont pour « idée bien légitime que des promoteurs immobiliers se sont plaints à la ville de l'attitude critique de l'exposition à l'endroit de la destruction d'immeubles historiques ». La manifestation a effectivement un caractère critique puisque plusieurs œuvres traitent de gaspillage et de destruction, entremêlant le tout à une réflexion sur la ville, son histoire et son urbanisme. L'affaire se rendra jusqu'en Cour supérieure.

(Kim Louise Gauvin, *CORRIDART Revisited, Excavating the Remains*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1996, p. iii-iv et Sandra Paikowski et Nancy Marrelli, *CORRIDART revisited/25 ans plus tard*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2001, p. 29 et 34.)

spectacles, la projection de films ou les déclarations politiques prononcées lors du vernissage. Bref, ce travail comparatif nous permettra d'établir des repères qui façonnent le lien entre changement social et art.

Les dernières décennies ont connu l'émergence des études culturelles et muséales, causant ainsi un intérêt particulier pour l'étude de l'exposition d'art. Notre recherche s'inscrit dans cette lignée. Cependant, c'est le peu d'attention portée au phénomène de l'engagement qui est le fondement de ce mémoire. Notre cadre théorique rassemblera donc des textes issus des disciplines citées ci-haut, mais aussi de la sociologie générale et de la sociologie de l'art. De plus, nous ne pouvons ignorer les textes de Hal Foster et leur réinterprétation des thèses de Peter Bürger sur les avant-gardes et sur la filiation entre art et pouvoir. Nos assises s'élaboreront également à partir des théories de la réception qui considèrent le public comme agent de l'incessante réactualisation de l'œuvre d'art. Finalement, les études féministes seront un point d'ancrage dans l'élaboration du chapitre consacré à *Art et féminisme*.

L'étude de la réception des expositions à caractère sociopolitique nous amène à réfléchir à un concept inhérent à la recherche en art contemporain et en muséologie : la médiation culturelle. Dans un système artistique où le grand public est souvent médusé par l'art qu'on lui présente, la médiation est le processus par lequel un travail de création devient intelligible, elle est le mécanisme d'intervention qui s'installe entre l'objet observé et celui ou celle qui observe<sup>38</sup>. La genèse du phénomène de médiation est contemporaine de celle du salon et du musée moderne et émerge avec la naissance d'« un espace public artistique » où s'opère un changement dans la réception de l'art<sup>39</sup>. Alors que les œuvres ont été appréhendées pendant des centaines d'années dans un espace

---

<sup>38</sup> Faculty of Creative and Critical Studies, University of British Columbia (UBC Okanagan), Words of art, [http://people.ok.ubc.ca/creative/glossary/m\\_list.html](http://people.ok.ubc.ca/creative/glossary/m_list.html), site web consulté le 26 mai 2008.

<sup>39</sup> Jean-Jacques Gleizal, « La médiation de l'art contemporain » in Emmanuel Wallon (dir.), *L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble et Québec, Musée de la civilisation, 1991, p. 183.

presque intime, celui de la domesticité aristocratique ou celui de l'église, le XVIII<sup>e</sup> siècle voit l'ascension d'un public bourgeois dont l'expérience esthétique devient façonnée par l'intervention des médiateurs : critiques, marchands et conservateurs. Leur rôle prend de plus en plus d'expansion aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, si bien qu'aujourd'hui le processus de création artistique, de l'élaboration de son concept à sa diffusion, ne peut être pensé sans l'apport d'un nombre incalculable de médiateurs tant individuels (historiens d'art, commissaires) qu'institutionnels (revues spécialisées, musées, galeries, États). Comme l'indique Sylvie Lacerte, auteure d'une thèse sur le sujet, la médiation est maintenant une métadiscipline et elle est au cœur des espaces intermédiaires exaltés par les œuvres contemporaines<sup>40</sup>. Art de mise en scène, la production artistique des 40 dernières années implique le spectateur, l'amenant à être partie intégrante du processus de création. Jean-Jacques Gleizal affirme même que la pratique contemporaine est au-dessus de l'esthétique puisqu'elle interpelle diverses disciplines telles la philosophie et l'histoire et qu'elle « [...] se comprendrait à partir de tout ce qui semble lui manquer pour constituer un art »<sup>41</sup>. Ainsi, ce sont ces mêmes disciplines qui nous permettront une analyse adéquate de nos objets de recherche.

Nous établirons subséquemment quelques balises théoriques et présenterons les principaux changements survenus dans le monde de l'exposition à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Nous constaterons que les objets de l'histoire de l'art s'y sont graduellement modifiés, accordant une prépondérance aux conditions de présentation des pratiques contemporaines.

---

<sup>40</sup> Sylvie Lacerte, *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 13.

<sup>41</sup> Jean-Jacques Gleizal, « La médiation de l'art contemporain », *op.cit.*, p. 183 et 187.

## 1. LES ANNÉES 1980 ET 1990 : LES NOUVELLES AVENUES DES THÉORIES ET DES PRATIQUES DE L'EXPOSITION D'ART

À la lecture de notre introduction, le lecteur pourrait croire que ce mémoire s'ancre dans la lignée des études muséales et porte spécifiquement sur le phénomène de l'exposition d'art, sur son discours ainsi que sur les différentes mutations qu'elle a subies au cours des trente dernières années. Cependant, quoique l'événement expositionnel soit l'objet brut à la source de cette réflexion, nos recherches s'orientent plus particulièrement sur l'engagement au sein de tels projets et de son incidence sur la réception. Dans ce contexte, il est tout de même essentiel de mentionner l'apport théorique d'experts œuvrant dans des disciplines aussi variées que les études culturelles et muséales, les communications, la sémiologie, la narratologie et la sociologie puisque leurs analyses de l'exposition en modifient les méthodologies de mise sur pied et d'accrochage, entre autres. Les ramifications diverses qui se déploient au sein des théories émanant de l'histoire de l'art se répercutent aussi dans la pratique – les deux entités se nourrissant à la manière de vases communicants.

Pendant que sont organisées *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*, le Musée d'art contemporain de Montréal maintient ses conventions et ses formes traditionnelles en matière d'expositions, parmi lesquelles des présentations thématiques, monographiques et des panoramas<sup>42</sup>, tandis que le champ élargi des arts visuels est témoin de bouleversements au sein des modes de présentation de l'art. Au cours de la période couverte par notre étude, bon nombre de musées

---

<sup>42</sup> Notons que le MACM n'embauche pas de commissaire indépendant pendant cette période et propose peu de collaborations externes. Quelques cas font exception : l'exposition *Où est le fragment* qui est le fruit d'une collaboration entre le conservateur Réal Lussier et le professeur Alain Laframboise et *Art et féminisme*, que nous aborderons précisément dans le prochain chapitre. L'ampleur de l'équipe de conservation du Musée d'art contemporain explique entre autres ce phénomène. À titre d'exemple, huit conservateurs permanents (sept conservateurs et un conservateur en chef) travaillent pour le Musée au milieu des années 80. (Musée d'art contemporain de Montréal, *Rapport d'activités 1987-1988*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, p. 5.)

s'ouvrent et plusieurs autres sont agrandis. Les expositions *blockbusters*<sup>43</sup> deviennent de plus en plus courantes et l'ensemble des institutions muséales connaît une hausse de sa fréquentation. Nous ne pourrions donc analyser *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde* sans tenir compte des développements simultanés qui se sont produits en muséologie et au sein des différentes théories de l'art et de l'exposition. Il importera ici de décrire ces transformations récentes, d'en présenter quelques théoriciens importants, mais de garder en tête que nos cas de recherche conservent une démarche usuelle malgré leurs thèmes engagés. Il est à nos yeux essentiel de saisir ce qui se déroule dans le monde de l'exposition dans les années 80 et le début des années 90 afin d'y situer *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*. Les deux manifestations à l'étude se tiennent alors que, dans le champ international des arts visuels, les fonctions du conservateur sont transformées et les commissaires indépendants orchestrent un nombre croissant de projets. De plus, la formule événementielle internationale s'enracine et la réception se modifie.

### 1.1. Les expositions : objets témoins de l'histoire de l'art

Ce ne sont pas les œuvres d'art mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art – ou sur le monde – au sein d'une situation donnée<sup>44</sup>.

- Jérôme Glicenstein

L'amorce d'un changement de perspective méthodologique en histoire de l'art s'appuie sur une importante part d'études consacrée aux expositions plutôt qu'aux seules œuvres ou aux carrières individuelles d'artistes. Auteure d'une

<sup>43</sup> Le *blockbuster* est un type d'exposition mettant en vedette des artefacts d'exception et qui est publicisée par une large couverture médiatique et par la vente de produits dérivés. Son principal objectif est d'être rentable et lucratif et d'attirer des « consommateurs » au musée. Selon Rose-Marie Arbour, « les *blockbusters* des grands musées [...] sont un phénomène qui contribue à l'hypermédiatisation de l'art et à son accessibilité » et, ils sont une conséquence de l'institutionnalisation des arts visuels et vont de pair avec l'élargissement des publics.

(Robyn Gillam, *Hall of Mirrors. Museums and the Canadian public*, Banff, Banff Center Press, 2001, p. 87 et Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, op.cit., p. 79.)

<sup>44</sup> Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, coll. « Lignes d'art », p. 12.

pertinente étude sur l'institution muséale, Christine Bernier observe que « [...] les auteurs accordent de plus en plus d'importance à la réalité contingente du lieu où l'œuvre est exposée, de sorte que l'exposition est devenue la pratique discursive la plus légitimante du système de l'art »<sup>45</sup>. Depuis une trentaine d'années, soit depuis l'avènement de la nouvelle histoire de l'art (*New Art History*<sup>46</sup>) et des études muséales, la présentation d'œuvres dans un espace donné – souvent institutionnel – est analysée à la manière d'un discours polysémique qui a du sens jusque dans ses menus détails. L'artiste et théoricien Jérôme Glicenstein prend d'ailleurs cette voie pour approfondir une réflexion sur la manifestation artistique.

L'exposition fait partie des entités les plus ambivalentes qui soient : elle est à la fois entité matérielle, puisqu'il s'agit d'une présentation singulière et contextuelle de quelque chose et une entité immatérielle, en ce qu'elle implique un ensemble de relations entre des objets, entre ces objets, un lieu et un public et même entre des membres du public. Dès le moment où sont évoqués ces premiers éléments de définition, des compréhensions contradictoires apparaissent; car exposer, c'est à la fois produire une énonciation (un exposé), mais c'est aussi découvrir, mettre à nu, voire mettre en danger. C'est à la fois permettre de révéler (en un sens quasi photographique) et dévoiler : dénoncer et donner en exemple; à la fois élever et rabaisser<sup>47</sup>.

En effet, les créations artistiques sont continuellement appréhendées à travers un filtre, qui, dans bien des cas, est celui de l'exposition. À ce propos, le récent essai de Glicenstein intitulé *L'art : une histoire d'expositions*, suggère que ce sont les conditions d'existence de la pratique qui élaborent réellement l'histoire de l'art. Dans cet ouvrage, Glicenstein fait un survol historique des 150 dernières années en expliquant les changements structurels survenus dans les musées et,

---

<sup>45</sup> Christine Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique », 2002, p. 5-6.

<sup>46</sup> Jonathan Harris, auteur d'un texte intitulé *The New Art History. A critical introduction*, en donne la définition suivante : « By the mid-1980s, however, the phrase the "new art history" was the one being most commonly used to name a range of developments in academic art history related to issues of disciplinary methods and approaches, theories, and objects of study. This set was usually identified as comprising : (a) Marxist historical, political, and social theory, (b) feminist critiques of patriarchy and the place of women within historical and contemporary societies, (c) psychoanalytic accounts of visual representations and their role in "constructing" social and sexual identity, and (d) semiotic [...] and structuralist concepts and methods of analysing signs and meanings ».  
(Jonathan Harris, *The New Art History. A critical introduction*, Londres et New York, Routledge, 2001, p. 6-7.)

<sup>47</sup> Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, op.cit., p. 11.

selon les époques, il y décrit les différents procédés et figures à la source des expositions. L'hypothèse de départ du texte est qu'aucune œuvre ne peut être appréhendée sans médiation : « [...] nous découvrons rarement les œuvres d'art en l'absence de toute médiation [...]. Et bien que tout amateur d'art s'en défende, il ne parle jamais d'une œuvre en tant que telle, mais des conditions de sa rencontre avec elle »<sup>48</sup>. Glicenstein y décortique l'autorité de l'institution muséale, la polysémie de ses discours et le pouvoir d'énonciation du commissaire. Bref, il démontre que la manifestation artistique est un objet d'étude valable, voire essentiel.

## **1.2. La mutation du rôle de conservateur et l'apparition de la figure du commissaire**

À partir du moment où l'exposition – et non plus seulement le musée – est abordée comme objet d'étude, d'autres problématiques lui étant liées en découlent automatiquement. Les manifestations artistiques ne sont pas mises sur pied de façon désinvolte et sont la conséquence d'un processus de sélection, de contraintes et d'exclusions. Elles sont également tributaires d'actes d'autorité et d'*authorship*. Parmi ces différents enjeux, la question de l'émission du discours de l'exposition a particulièrement intéressé les théoriciens qui se sont interrogés sur les questions suivantes : Qui est-ce qui ou qu'est-ce qui énonce la ligne directrice de la présentation? Quelle entité dirige la visite?

Nous avons donc ciblé cinq spécialistes oeuvrant dans les domaines de l'analyse culturelle, de la sociologie de l'art, de la pratique artistique, du commissariat et de la critique qui ont eu un apport fondamental dans les théories de l'exposition. Il s'agit de Mieke Bal, Nathalie Heinich et Michael Pollak, Yves Michaud ainsi que Daniel Buren. Nous présenterons brièvement leurs textes marquants.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

### 1.2.1. Mieke Bal, *Double Exposures* et le modèle de la conversation

L'ouvrage de Mieke Bal intitulé *Double Exposures : the subject of cultural analysis* présente la manifestation artistique en tant qu'objet d'étude singulier et selon la loupe de l'analyse culturelle. L'analyse culturelle est interdisciplinaire, comparative et s'intéresse à la culture au sens large – tel que défini par l'anthropologie et la sociologie – à ses représentations, ainsi qu'aux différentes frontières créées par le langage<sup>49</sup>. Selon cette définition, l'exposition devient le motif d'analyse par excellence puisqu'elle s'affiche comme un échantillon d'une vision du monde particulière. Fidèle à sa discipline, Bal porte un intérêt particulier à la linguistique et cite à quelques reprises *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste<sup>50</sup>. Elle en retire notamment une définition du discours qu'elle applique à l'exposition. Ainsi, le discours tel que Benveniste l'oppose au récit, est conçu comme une construction de phrases ou de mots dans lequel le narrateur est engagé. « If there is anything that would differentiate the “new” museology from the old or plain museology it is serious follow-up on the idea that a museum installation is a discourse, and an exhibition is an utterance within that discourse »<sup>51</sup>. Son émetteur, qu'il soit individuel ou institutionnel, se rapproche donc énormément de la position d'auteur.

Dans l'échantillon des « discours » possibles, le locuteur est particulièrement engagé lorsqu'il prend part à une conversation. À ce propos, Bal transpose les

---

<sup>49</sup> Site web de la Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), <http://www.hum.uva.nl/asca>, site consulté le 8 août 2010 et Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Londres et New York, Routledge, 1996, 338 p.

Notons que la maison d'édition Routledge publie, tout au long des années 90, un grand nombre de textes consacrés à l'analyse culturelle et aux études muséales. Outre le texte de Mieke Bal, soulignons quelques titres particulièrement pertinents : *Thinking about exhibitions*, *The Birth of the Museum*, *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museum* et *Museum and the Shaping of Knowledge*.

<sup>50</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 volumes, Paris, Gallimard, coll. « Tel » et « Bibliothèque des sciences humaines », 1966 et 1974, 356 p. et 288 p. Helene Illeris, « Visual events and the friendly eye : modes of educating vision in new educational settings in Danish art galleries », *Museum and Society*, mars 2009, vol. 7, n° 1, p. 18, <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/Issue%2019/illeris.pdf>.

<sup>51</sup> Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, op.cit., p. 128.



paramètres de la conversation entre individus aux paramètres du musée. Ainsi, l'institution muséale, dans ses bonnes intentions et sa mission éducative, tâche d'élaborer des échanges à trois entre « l'agent d'exposition »<sup>52</sup> (« expository agent »), l'artefact et le visiteur. Ces discussions peuvent prendre plusieurs formes – lyrique, chuchotée, criée<sup>53</sup>. Dans cette optique, un élément doit être clairement établi : l'interaction. Mais comment la rendre tangible? Comment le visiteur et l'œuvre peuvent-ils riposter? Bal dit en quelque sorte qu'ils en sont presque incapables : « What the discourse makes readable (“heard”) is not the art itself but the first person holding the expository agency »<sup>54</sup>. Le dialogue devient, dans bien des cas, un monologue, et souvent un enseignement ou une narration où la seconde personne (le « tu » ou le « vous ») disparaît<sup>55</sup>. Outre cette incapacité à l'échange, il est très rare que l'entité énonciatrice sache s'adresser à tous ses interlocuteurs puisqu'elle exclut d'autres points de vue que le sien<sup>56</sup>. Bal suggère donc que l'agent d'exposition est beaucoup plus autoritaire qu'il n'y paraît.

À la lumière de ce que nous venons d'énoncer, l'émetteur du discours d'une exposition n'est rien de moins (ou de plus) que la première personne qui parle. Ainsi, le problème de l'autorité du langage demanderait une approche plus inclusive. Cette approche, Bal l'articule en proposant que cet émetteur renonce à son monopole et se transpose dans le rôle de la « deuxième personne » en faisant la lumière sur sa propre subjectivité. L'attention pourrait être davantage portée sur la main qui pointe les œuvres<sup>57</sup>. Dès lors, ce qui doit être critiqué en théorie et évité en pratique est l'action illusoire d'un agent d'exposition qui prétend être

---

<sup>52</sup> « [...] [T]he expository agent is not the present curators and other museum staff. The people currently working in museums are only a tiny connection in a long chain of subjects ». Selon cette logique, l'agent d'exposition n'est pas uniquement le commissaire. Il est une construction sémantique et il porte une vaste charge symbolique qui correspond au statut du musée dans la société dans laquelle il est implanté, de son histoire et de ses conditions matérielles. (Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, op.cit., p. 16-17.)

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 157.

aussi effacé qu'un narrateur absent, ce qui caractérise le récit chez Benveniste. Les manifestations culturelles ne sont pas des fenêtres transparentes ou réalistes à travers lesquelles les visiteurs peuvent avoir une vue du monde de l'art « tel qu'il est ». Elles sont le résultat d'un acte de monstration effectué par un intermédiaire qui semble nous dire : « Regardez! Voici ce que j'ai sélectionné à voir »<sup>58</sup>. Terminons par une mise en garde de Bal:

[An exhibition can address] the ideological lines that pervade its presence, from the ideological roots of the existence of the apparatus of which it is a part [...] In other words : the idea of exhibiting as discourse will be productive only if the apparent differences, not the obvious similarities between the subjects concerned, are focused upon<sup>59</sup>.

### 1.2.2. L'émergence de l'auteur d'exposition chez Heinich et Pollak

Nous porterons maintenant notre attention sur la figure de l'auteur d'exposition telle que définie par Nathalie Heinich et Michael Pollak<sup>60</sup>. Leur texte étudie la transformation du rôle de conservateur selon l'approche de la sociologie des professions. En amont de leur analyse se profile l'importance grandissante, en contexte muséal, de la fonction d'exposition au profit de la mission de conservation. Ils notent un accroissement du nombre d'expositions, de leurs typologies et de l'apparition de « [...] grands événements culturels et touristiques »<sup>61</sup>. Dans ce contexte, Heinich et Pollak observent l'émergence d'un raffinement méthodologique découlant de cette diversification. Entre les années 60 et 80, « [...] un conservateur [...] ayant réalisé deux expositions [distinctes] consacrées au même peintre, témoigne d'une "mutation extraordinaire", d'une "révolution dans l'approche artistique" »<sup>62</sup>. Cela n'est pas sans influencer ceux qui organisent les manifestations, et la profession de conservateur s'en trouve

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, p. 29-40.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 35.

Le terme « révolution artistique » viendrait d'une intervention de Gérard Régnier au colloque *Les pratiques in situ* au Centre Pompidou, juillet 1987.

nécessairement modifiée. La fonction de commissaire apparaît alors<sup>63</sup> et les tâches lui étant reliées sont la détermination d'axes conceptuels, la production élargie et approfondie d'une documentation pertinente, le choix des collaborateurs et experts et la direction des équipes vers une réalisation capable d'attirer un large public<sup>64</sup>. Dans la plupart des cas, les expositions qui en résultent sont temporaires.

Cette transformation paraît elle-même liée à un changement d'équilibre entre les deux facettes constitutives de la tâche de présentation, que sont l'accrochage permanent des collections [...] et l'accrochage temporaire dans le cadre des expositions [...]. [L]e phénomène des expositions temporaires n'a cessé de prendre de l'ampleur depuis une génération environ : en nombre de manifestations organisées, en quantité de public, ainsi qu'en qualité du travail accompli et des gratifications autorisées par la fonction de commissaire d'exposition<sup>65</sup>.

Alors que le commissaire accomplit un mandat temporaire, le conservateur détient un rôle plus permanent au sein de l'institution : ses accrochages comme ses tâches s'étendent sur une longue durée et il est, dans la plupart des cas, un salarié de l'État. De plus, son devoir principal consiste à gérer une collection et à s'assurer de l'intégrité de celle-ci. Son emploi le lie avant tout à des objets<sup>66</sup>. Quant au commissaire, son travail consiste à former un tout cohérent à partir d'artefacts. Le discours prime sur l'objet, d'où le fait qu'il peut être associé à un auteur, tel que l'articulent Heinich et Pollak. Ainsi, une série d'actions singulières permettent d'accéder à ce rang : « l'auteur d'exposition » doit donner un sens à l'œuvre, élaborer une thématique propre, s'approprier la présentation et prendre parti. Cependant, « [...] ce n'est pas le simple accomplissement d'une tâche qui fait l'auteur, mais la singularité d'une production »<sup>67</sup>. La seconde particularité de la tâche de commissaire est qu'elle ne se définit pas par des « [...] propriétés institutionnelles ou juridiques [...] mais par cette propriété

<sup>63</sup> La tâche de commissariat est souvent intégrée au mandat du conservateur.

<sup>64</sup> Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », *op.cit.*, p. 36-37.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>66</sup> À propos du mandat du conservateur, voir Johanne Lamoureux, *Profession, historienne de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Profession », 2007, p. 28-32.

<sup>67</sup> Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », *op.cit.*, p. 33-34.

“symbolique” entre toutes qu’est la reconnaissance par autrui d’un individu en tant que détenteur de cette qualité particulière »<sup>68</sup>. Il est d’ailleurs de plus en plus fréquent que des individus soient responsables d’un commissariat sans être d’abord des conservateurs. Ce sont des intellectuels, des artistes, des directeurs de musée, etc<sup>69</sup>. Bref, l’accession à cette dénomination ne découle pas d’une professionnalisation quelconque, mais plutôt d’une « construction sociale »<sup>70</sup>.

Afin de mieux cerner ce développement, Heinich et Pollak suggèrent une analogie entre les commissaires et les réalisateurs cinématographiques qui, au fil des ans et de l’implantation du cinéma parlant, sont aussi devenus des auteurs à part entière<sup>71</sup>. Les sociologues établissent plusieurs rapprochements entre la création d’un film et la mise sur pied d’une exposition, comparant les budgets, l’échelonnement du projet dans le temps, le nombre d’intervenants impliqués, etc<sup>72</sup>. Comme la production d’un film, l’échafaudage d’une exposition suit un protocole strict et rigoureux : elle se déroule sous la gouverne d’un individu qui coordonne plusieurs spécialistes de différentes disciplines, elle vise un résultat intégré et jouit d’une mise en marché substantielle. Bien que les deux cas de figure présentent également d’importantes distinctions, leur comparaison demeure très pertinente et permet de situer le commissaire dans le grand tout d’une culture mondiale de plus en plus « spectacularisée »<sup>73</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>71</sup> Nous n’avons qu’à penser à la dénomination « film d’auteur » pour nous en convaincre.

<sup>72</sup> Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l’auteur d’exposition : l’invention d’une position singulière », *op.cit.*, p. 39-40.

<sup>73</sup> L’expression est utilisée par Heinich et Pollak in « Du conservateur de musée à l’auteur d’exposition : l’invention d’une position singulière », *op.cit.*, p. 38.

### 1.2.3. Yves Michaud et l'exposition comme compromis

Dans un texte intitulé « Voir et ne pas savoir »<sup>74</sup>, Yves Michaud, philosophe, professeur et alors rédacteur en chef des *Cahiers du Musée national d'art moderne*<sup>75</sup>, aborde le difficile arrimage entre voir et savoir, discutant du fait que la vision est le sens le plus manifestement associé à la transmission de connaissances, mais qu'il peut s'avérer trompeur dans un contexte expositionnel.

Il faudrait, en fait, surtout être attentif au fait que la relation privilégiée du savoir avec l'ordre du visible, la nécessité où nous sommes de passer par la visualisation, tend à dissimuler les puissances d'illusion de l'image et que c'est un des mécanismes les plus pernicioeux de l'exposition<sup>76</sup>.

Ainsi, l'apport éducatif de la manifestation artistique se logerait moins dans une pure transmission de savoirs que dans une acquisition de « gain culturel », défini par Michaud comme « [...] une connaissance plus étendue, une sensibilité plus ouverte, une curiosité plus éveillée, une compréhension plus disponible et plus active »<sup>77</sup>. Dans ce contexte, la visite d'une exposition relève, certes, d'une expérience pédagogique, mais également d'un comportement lié au loisir. Contrairement à d'autres auteurs cités avant lui, le philosophe souligne que « les expositions n'ont pas à engendrer de l'histoire de l'art »<sup>78</sup>. Très pragmatique, il ne craint pas d'associer un tel type de présentation à la « consommation culturelle »<sup>79</sup>.

Dans les faits, l'exposition est un compromis tirant sa source de concepts idéalisés devant se soumettre à des réalités tangibles qui sont de trois ordres : les

---

<sup>74</sup> Ce texte est repris en partie dans son ouvrage *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2007 (1989), 233 p.

<sup>75</sup> Yves Michaud a été rédacteur en chef des *Cahiers du Musée national d'art moderne* au cours des années 80.

<sup>76</sup> Yves Michaud, « Voir et ne pas savoir », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 29, automne 1989, « En revenant de l'expo », p. 26.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>79</sup> Yves Michaud, « Éditorial », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 29, *op.cit.*, p. 5.

possibilités matérielles (disponibilité des œuvres, configuration de l'espace, etc.), la ligne directrice empruntée par le commissaire et les attentes des visiteurs<sup>80</sup>. Attardons-nous ici sur ce second critère lié au commissariat.

Michaud explique que l'exposition accorde beaucoup de pouvoir au commissaire, tout en le soumettant à un système plus grand que lui. Elle reste « [...] un choix personnel prena[nt] les dehors d'une objectivité historique [...] »<sup>81</sup>. Certes, son maître d'œuvre jongle avec des objets et des concepts, mais cela ne lui accorde pas la latitude de leur faire dire tout et n'importe quoi<sup>82</sup>.

[...] le commissaire joue sa musique ou fait sa poésie avec les instruments des autres, avec leurs œuvres. On aurait tort de le déplorer : il est inévitable que les œuvres soient ainsi manipulées au vu et au su de tous ; cela fait partie du travail de mise en image du concept, de la mise en scène<sup>83</sup>.

Malgré cela, Michaud octroie moins d'autorité au commissaire que les auteurs cités précédemment et il considère son travail comme un maillon parmi une série de critères qui donnent forme à la manifestation artistique. En fait, ce faux chef d'orchestre n'a le contrôle que sur le concept ou l'idée directrice du projet et il doit se soumettre à un horizon de possibilités parmi lesquelles la disponibilité des œuvres, des espaces et des équipes, ainsi que les attentes des spectateurs<sup>84</sup>. Alors que le conservateur d'art évolue dans un univers clos, il doit composer, la majeure partie du temps, avec un public qui n'en fait pas partie. De là l'importance de l'intelligibilité des projets d'exposition.

La situation est celle non pas de l'énonciation d'une phrase par quelqu'un qui maîtrise la syntaxe et le vocabulaire d'une langue à destination de quelqu'un qui les maîtrise aussi. C'est plutôt celle de quelqu'un qui veut dire quelque chose, qui cherche ses mots et ses constructions dans une langue étrangère qu'il connaît mal et parle devant quelqu'un qui n'a pas forcément des attentes claires et pas forcément les attentes qui lui, locuteur, se représente<sup>85</sup>.

---

<sup>80</sup> Yves Michaud, « Voir et ne pas savoir », *op.cit.*, p. 24.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>85</sup> *Ibid.*

Il ne faudrait donc pas se méfier de la marge de manœuvre du commissaire, mais plutôt du « mensonge de la transparence »<sup>86</sup>. Le théoricien termine en proposant que le responsable d'une exposition « s'expose franchement »<sup>87</sup>, qu'il rende le processus visible.

Or, ce qu'il faudrait, c'est non seulement tenir en main, mais déconstruire ces illusions du visible. L'exposition pourrait essayer de le faire en montrant des étapes de l'œuvre, en indiquant des parentés historiques, en donnant des indications sur le contexte<sup>88</sup>.

#### 1.2.4. Buren et la rivalité artiste-commissaire

Dans un texte de 1982 portant sur une exposition de Jackson Pollock et paru dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*<sup>89</sup>, l'artiste Daniel Buren utilise sa verve critique habituelle pour contester la position du commissaire qui, à son sens, est en concurrence avec celle du créateur. Alors que Jérôme Glicenstein, quarante ans plus tard, ne peut concevoir la réception d'une œuvre d'art à l'extérieur du cadre expositionnel, Buren soutient une position opposée et critique justement les effets, à son avis pervers, de la manifestation artistique et de la tâche de commissariat.

Les symptômes de cette rivalité entre le créateur et le maître d'œuvre sont de deux ordres : ils se décèlent dans le catalogue d'exposition et dans l'accrochage. La publication d'abord. Buren démontre son influence par le fait que le document écrit survit à l'exposition et qu'il en soit l'une des seules traces (une « pièce à conviction », comme il l'écrit)<sup>90</sup>. Il participe du discours sur l'œuvre, mais ne la sert pas nécessairement puisqu'il peut devenir une « inflation galopante de mots »<sup>91</sup>, un texte superflu où l'œuvre se trouve enfermée. Le

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>89</sup> Daniel Buren, « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle représentable? », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n<sup>os</sup> 17-18, 1986, « L'œuvre et son accrochage », p. 168-176.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 169 et 171.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 169.

catalogue n'explique pas la production de l'artiste, mais crée un mythe : « D'un côté, des discours sur l'œuvre que l'on tente par tous les moyens d'ajuster au mieux par rapport à un système codifié du plus mauvais aloi, et, de l'autre, des textes sur l'homme que l'on tente de momifier définitivement dans le cliché [...] »<sup>92</sup>. Et, dans une remarque particulièrement pertinente sur le cas de l'exposition Pollock, Buren décèle qu'aucun passage du catalogue n'explique les choix ayant précédé l'accrochage ni au concept de l'exposition<sup>93</sup>.

L'artiste-auteur est d'ailleurs très acerbe vis-à-vis la mise en espace de l'événement. Il affirme que les œuvres ne sortent pas intactes de leur exposition<sup>94</sup>, que l'accrochage ne permet pas de saisir adéquatement la production de l'artiste présenté, et que le visiteur est assailli – voire manipulé – par une mise en scène plutôt que de pouvoir exercer son jugement critique vis-à-vis d'un travail artistique<sup>95</sup>. Buren critique également le besoin absolu d'intégrer les œuvres à une histoire, une sorte d'obligation à faire sens : « [...] je dirai que ce sont justement les œuvres qui tentent de se couper de l'Histoire qui sont fortes et non les autres [...] »<sup>96</sup>. Bref, en développant une pratique de commissariat d'exposition qui se veut spécialisée, l'objet digne d'intérêt n'est plus l'œuvre d'art, mais le discours que l'on construit à partir de celle-ci, de là l'émergence de la concurrence entre l'artiste et le commissaire.

Et là nous touchons à un point tout à fait crucial. Crucial aujourd'hui plus que jamais, car la folle propension des organisateurs d'expositions d'art contemporain à devenir, grâce à la démission quasi généralisée des artistes exposants, de plus en plus sûrement les seuls artistes créateurs de toute l'exposition<sup>97</sup>.

En terminant, Buren propose que l'artiste soit plus présent dans un tel processus et qu'il en dirige la mise sur pied.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 169-170.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 174.



Les auteurs présentés ici – Bal, Heinich, Pollak, Buren et Michaud – ont pour point commun une prise de conscience et une articulation des différentes positions énonciatrices à l'œuvre dans une exposition. Nous présenterons maintenant l'incidence de ces nouvelles méthodologies sur l'élaboration concrète des manifestations artistiques.

### 1.3. L'événement d'art

Tel que nous l'avons brièvement expliqué en début de chapitre, les années 80 et 90 sont témoins d'un essor de la muséologie et d'un renouvellement des formules d'expositions, ce qui confirme la prépondérance des manifestations temporaires au profit de la mise en valeur traditionnelle des collections de l'institution. Parmi ces formules saisonnières, l'événement, qui prend de plus en plus d'importance au profit de l'accrochage usuel en salle d'exposition. Arbour explique que l'événement est d'abord issu des milieux indépendants et qu'il est un moyen de « [...] questionner des modes de diffusion et de présentation des œuvres considérés comme dépassés et inadéquats [...] »<sup>98</sup>. L'historienne de l'art ajoute que cette évasion hors du cadre muséal permet d'établir de nouveaux rapports avec un public élargi.

En fait, depuis le début des années 1980 [au Québec], de plus en plus d'artistes ont contourné les voies traditionnelles de la diffusion artistique en exposant dans des lieux habituellement clos, celui de leur propre atelier, celui de locaux loués pour l'occasion. Seuls ou regroupés, les artistes prenaient (et continuent toujours de prendre) en main l'initiative et les moyens de la diffusion de leurs œuvres. [...] [E]n tant qu'artistes et commissaires de leur propre exposition, [ils] ont investi des lieux excentriques, proposant leur propre conception de l'exposition et par là leur propre mise en vue des œuvres<sup>99</sup>.

Cependant, dès qu'un concept est décrit, annoncé et surtout exposé comme étant de l'art, il devient un objet idéalisé qui nous ramène au champ des arts visuels, donc à l'institution<sup>100</sup>. Malgré les nombreuses initiatives d'artistes, les musées saisissent cette tendance événementielle et mettent sur pied des projets

<sup>98</sup> Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, op.cit., p. 91.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>100</sup> Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », op.cit., p. 280.

disséminés aux quatre coins des villes qu'ils occupent. Christine Bernier fait une remarque pertinente à propos de cette récupération muséale :

[...] [L]e propre du système de l'art actuel réside précisément dans sa capacité d'intégrer, à court terme, les démarches qui se situent hors des murs du musée. [...] [C]'est dire combien sont minces et poreux les murs qui séparent l'intérieur et l'extérieur du musée. Mais les musées arrivent rapidement à absorber ces productions, par exemple en invitant les mêmes créateurs à produire une œuvre spécifique pour leur propre site; les intégrations peuvent être provisoires ou définitives, et parfois jointes à la collection permanente. Il s'agit finalement et paradoxalement de pratiques artistiques éminemment muséifiables, car seul un espace public peut intégrer l'art public, conceptuellement et techniquement. [...] La contradiction entre le musée et l'art public n'est donc qu'apparente<sup>101</sup>.

Dans un texte intitulé « Le musée en pièces détachées », l'historienne de l'art Johanne Lamoureux présente ce nouveau type d'exposition muséale qui s'emploie à se libérer du « confinement »<sup>102</sup> habituel de l'institution ou de tout autre espace qui en fait office<sup>103</sup>. Outre une « une évasion du musée vers la ville »<sup>104</sup> et l'investissement de lieux inusités, l'événement privilégie le médium de l'installation. Au fil du texte, Lamoureux accole une série de six descripteurs à cette forme d'exposition inusitée : une proposition « originale » doublée d'un titre accrocheur, une prestigieuse liste d'invités internationaux, une campagne publicitaire à grand déploiement, une ville hôte excentrée, des œuvres faisant l'objet de commandes ainsi qu'une prépondérance du *site specific*<sup>105</sup>. Ce dernier critère ne s'explique pas « [...] tant [par] la réponse d'une œuvre à un lieu physique [mais par] sa conformation à une commande spécifique à un contexte qui désormais réclame du fait-sur-mesure et dédaigne le prêt-à-porter »<sup>106</sup>. Au-delà du rapport exclusif de l'œuvre au lieu, c'est l'événement dans sa totalité qui est lié à des paramètres territoriaux et qui obligera le visiteur au mouvement. Ainsi, de la spécificité du site, on passe à la spécificité événementielle ou l'*event*

<sup>101</sup> Christine Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, op.cit., p. 14-15.

<sup>102</sup> Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées » (1988) in Johanne Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. « Lieudit », 2001, p. 66.

<sup>103</sup> Répétons-le, ces événements sont mis sur pied par des instances institutionnelles.

<sup>104</sup> Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », op.cit., p. 67.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 66.

*specificity*<sup>107</sup>. La globalité du projet d'exposition devient entrelacée à un itinéraire.

Parmi les manifestations artistiques qui ont permis à la catégorie événementielle de prendre ses lettres de noblesse, *Chambres d'amis*, qui s'est déroulée dans la ville belge de Gand à l'été 1986, nous permettra d'établir quelques liens avec l'un de nos cas de recherche. Tenu sous le commissariat du directeur du Musée gantois de l'art contemporain, Jan Hoet, le projet convie 58 artistes à créer des œuvres dans des résidences privées de la ville<sup>108</sup>. Les créateurs se sont

[...] fixés la tâche de transformer ces espaces dans les limites qui leur sont imposées par les propriétaires ou les habitants, en quelque chose d'identifiable à l'« art ». [...] Cette exposition confronte, même si ce n'est que l'espace d'un été, la dynamique concrète et historique d'une maison habitée à la neutralité intemporelle du musée<sup>109</sup>.

Tel que l'a également observé Johanne Lamoureux dans l'élaboration des critères cités plus haut, les artistes invités à *Chambres d'amis* font partie d'une brochette prestigieuse : Christian Boltanski, Daniel Buren, Luciano Fabro, Dan Graham, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Bertrand Lavier, Sol LeWitt, Mario Merz, Juan Munoz, Bruce Nauman, pour ne nommer que ceux-là<sup>110</sup>. Mêlés à ces derniers, des créateurs locaux originaires de la Belgique et de l'Europe du Nord, que le musée met sur la sellette : Jan Vercuyse, Michael Buthe, Raf Buedts, Philip Van Isacker<sup>111</sup>, etc. Comme nous le verrons plus loin, lors de *Pour la suite du Monde*, ce modèle d'amalgame entre célébrités internationales et vedettes locales se répétera.

---

<sup>107</sup> « Il serait possible d'opposer à la *site specificity*, des *event* ou *audience specificities* où, par exemple, l'artiste opérerait le réglage de sa référence sur l'« événementialité » de l'exposition, c'est-à-dire sa durée, sa place dans le calendrier, etc., ou sur le type de public convoqué, ses attentes et ses pratiques ».

(Jean-Marc Poinot, « L'*in situ* et la circonstance de sa mise en vue », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27, printemps 1989, « Situations (varia) », p. 70.)

<sup>108</sup> Pier Luigi Tazzi, « Albrecht Dürer would have come too », *Artforum*, vol. 25, n° 1, sept. 1986, p. 124.

<sup>109</sup> Jan Hoet, « Chambres d'Amis : une évasion » in Jo Couche et al., *Chambres d'amis*, catalogue d'exposition, Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 1986, p. 322, 324-325.

<sup>110</sup> « Chambres d'amis », site web du Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), <http://www.smak.be/tentoonstelling.php?la=fr&y=1986&tid=0&t=archief&id=181>, site consulté le 30 avril 2010.

<sup>111</sup> Jan Hoet, « Chambres d'Amis : une évasion », *op.cit.*, p. 324-327.

Comme le souligne l'historienne de l'art, citant Jan Hoet dans une critique parue dans *Parachute*, « la visée de *Chambres d'amis* [...] n'est pas tant de sortir du musée, [...] mais de tenir une inscription dans la communauté, à travers l'espace privé, c'est-à-dire en évitant l'exhibitionnisme du "plein-air" artistique »<sup>112</sup>. Mais, les différents textes consultés nous gardent bien de tomber dans la naïveté : en dépit de la translation des espaces d'exposition, les nouveaux lieux se soumettent à une muséification<sup>113</sup>. Malgré tous les déplacements encourus par l'événement, l'institution en reste la tour de contrôle. « [...] [O]n ne peut sortir du musée par l'"intérieur" qu'à condition de reconnaître que c'est précisément par là que nous y sommes entrés. » Même le commissaire de *Chambres d'amis* écrit que « le musée réapparaît dans tous ces lieux où il a essaimé »<sup>114</sup>.

À cet égard, et dans le but de lever le voile sur le cordon invisible liant les œuvres à l'institution, Daniel Buren présente sa « chambre » à l'intérieur du Musée gantois de l'art contemporain, responsable du projet. Comme ses collègues, il a sélectionné un espace domestique de la ville mais, à défaut de l'occuper, il en a réalisé un pastiche en salle d'exposition. En concordance à ses opinions citées précédemment, il parvient à contourner les directives découlant du commissariat et à démontrer qu'un travail *in situ* n'est jamais complètement libre en regard des instances institutionnelles.

Si le phénomène de l'événement d'art est d'abord européen, comme nous venons de le montrer par *Chambres d'amis*, il s'étend également jusqu'au Québec. Alors que le Vieux Continent est le théâtre d'une pléthore de ces nouveaux projets internationaux, les initiatives montréalaises des années 80 sont plutôt timides. Un cas fait exception : le Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC) qui, à partir de 1985, présente *Les Cent Jours d'art contemporain*. Cette manifestation annuelle, tenue sous le commissariat de

<sup>112</sup> Johanne Lamoureux, « Chambres d'amis », *Parachute*, n° 44, sept.-oct.-nov. 1986, p. 58.

<sup>113</sup> Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », *op.cit.*, p. 82.

<sup>114</sup> Jan Hoet, « Chambres d'Amis : une évasion », *op.cit.*, p. 328.

Claude Gosselin, occupe les locaux désaffectés d'un ancien centre commercial de l'avenue du Parc et présente des artistes québécois de pair avec des créateurs de renommée internationale. Le médium mis en valeur? L'installation. Gosselin décrit les débuts du projet ainsi :

Emblématique des initiatives à venir du CIAC, la série d'événements visait « une qualité de manifestation de niveau international » et « cherchait à initier le public peu familier avec l'art contemporain, à la création et à la réflexion sur notre environnement visuel » par le biais d'ateliers d'animation. Ces deux axes – le côtoiement international et la médiation publique – allaient constituer les fondements philosophiques du CIAC, tout comme son profil de présentation allait être caractérisé par l'usage de lieux non usuels et par la multiplication des activités<sup>115</sup>.

La première exposition officielle du CIAC est *Aurora Borealis* et se déroule à l'été 1985. Le site web de l'organisme explique ceci : « Axée sur l'installation, choisie en raison de son rôle important dans l'art contemporain canadien depuis 1970, *Aurora Borealis* réunit trente artistes »<sup>116</sup>. Trente ans plus tard, la conservatrice Kitty Scott soulignera l'importance de cette exposition :

In retrospect, *Aurora Borealis* made a highly significant contribution to the history of contemporary art exhibitions in Canada. It represents an exuberant moment in the nation's history where curators chose to explore the subject of installation by Canadian artists, rather than ask what it means to be Canadian and fulfill regional quotas. Those of us in Canada know how rare it is to see serious, large-scale contemporary exhibitions of ambitious works by this country's artists. I use "serious" because I want to stress the importance of a strong thesis accompanied by a substantial catalogue [...]<sup>117</sup>.

Lors de cette première année d'existence des *Cent jours*, les artistes sont tous originaires du Canada et particulièrement de Montréal et de Toronto. Puis, au fil des années, l'événement convie de plus en plus d'invités internationaux et favorise des pratiques *in situ*. La formule se transforme donc et sort graduellement de la Place du Parc. Des lieux inusités et des espaces publics sont

<sup>115</sup> Jocelyne Allouche et al., *Les 20 ans du CIAC*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 46.

<sup>116</sup> « Bref historique », site web du Centre international d'art contemporain (CIAC), <http://www.ciac.ca/fr/bref-historique>, site consulté le 15 juin 2009.

<sup>117</sup> Kitty Scott, « No Great Exhibition : On the Continued Absence of a Major Exhibition of Canadian Art », conférence présentée dans le cadre de l'événement Unspoken Assumptions : Visual Art Curators in Context, « Thinking Through Curating », 17 juillet 2005, Banff, The Banff Center, <http://curatorsincontext.ca/transcripts/scott.pdf>, p. 3-4, texte consulté le 5 août 2010.

mis à profit. Bien que les initiatives du CIAC soient d'abord indépendantes, elles s'institutionnalisent graduellement par un apport financier gouvernemental, une récurrence de leurs activités ainsi qu'une réputation digne des autres instances de promotion de l'art contemporain.

Si nous avons décrit rapidement l'implantation du CIAC à Montréal et l'événement intitulé *Chambre d'amis*, c'est qu'ils seront – contrairement à ce que nous avons dit jusqu'à présent dans ce chapitre – une influence pour notre second cas de recherche, l'exposition *Pour la suite du Monde*. Contrairement aux deux événements décrits précédemment, cette exposition ne sera pas qu'œuvre de dissémination et la majorité des travaux seront présentés en salle. La manifestation à l'étude tâchera d'étaler quelques œuvres dans la ville (mais conservera le schème de l'occupation d'espaces publics), affublant le visiteur d'une carte et d'un circuit à suivre. Tel que l'a énoncé Johanne Lamoureux dans sa description des caractéristiques de l'événement d'art, *Pour la suite du Monde* bénéficiera également d'une importante campagne publicitaire, mobilisant jusqu'aux vitrines commerciales du centre-ville de Montréal<sup>118</sup>. De plus, la liste d'invités sera composée de prestigieux créateurs internationaux – Christian Boltanski, Hans Haacke, Giuseppe Penone, Gran Fury, Nam June Paik, Bill Viola, pour ne nommer que ceux-là – ainsi que d'une liste tout aussi intéressante d'artistes québécois et canadiens. En font partie : Dominique Blain, Gilbert Boyer, Geneviève Cadieux, Melvin Charney, Martha Fleming et Lyne Lapointe, Mark Lewis, Liz Magor, Barbara Steinman, Jeff Wall et Irene Whittome.

Attardons-nous quelques instants sur ces créateurs nationaux. Sans doute proches du modèle belge de *Chambres d'amis*, les Québécois et Canadiens présents à *Pour la suite du Monde* appartiennent à différents circuits de diffusion locaux et internationaux. Plusieurs d'entre eux ont une renommée qui déborde

---

<sup>118</sup> Véronique Robert, « Le Marketing de l'art contemporain, un art en soi », *Le magazine de la Place des Arts*, vol. 3, n° 4, mai-juin 1992, cahier spécial « Musée d'art contemporain de Montréal », p. 55.

les frontières du pays et jouissent d'une réputation émergente dans le champ occidental des arts visuels.

Parmi les artistes québécois, Gilbert Boyer est sans doute celui qui a la moins grande reconnaissance institutionnelle. Ses projets sont réalisés dans la trame urbaine et prennent place sur le territoire montréalais. Dans le cadre des activités du Centre international d'art contemporain, il a présenté *Comme un poisson dans la ville* à l'été 1988, et *La montagne des jours* à l'été 1991, deux œuvres amalgamant ballade dans la ville et expérience poétique.

Irene Whittome a, quant à elle, une grande notoriété sur le territoire canadien et a exposé dans ses principales institutions. Elle est d'ailleurs l'une des seules artistes québécoise à qui la Art Gallery of Ontario (AGO) a consacré une exposition solo<sup>119</sup>. Outre quelques décennies de pratique artistique, Whittome appartient au circuit universitaire et occupe un poste à la faculté d'arts visuels de l'Université Concordia à Montréal.

L'artiste ontarien Mark Lewis travaille tant au Canada qu'à l'étranger, mais se produit dans des réseaux plus marginaux, privilégiant la création *in situ* et les commentaires sociohistoriques. Au début des années 90, il réalise entre autres des copies de sculptures à l'image de Lénine ainsi que des boîtes à odeurs et les fait circuler aux quatre coins du globe<sup>120</sup>.

Liz Magor, Barbara Steinman, Dominique Blain et Melvin Charney participent au circuit international des biennales et autres foires d'art contemporain. Après son passage à la Biennale de Sydney en 1982, Magor est sélectionnée pour

---

<sup>119</sup> Jean Trudel, « Le Musée des Traces d'Irene F. Whittome : l'imaginaire comme objet de curiosité », *Parachute*, n° 57, janv.-fév.-mars 1990, p. 4 et Michèle Thériault, *Irene F. Whittome : Musée des traces*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario (AGO), 1990, 69 p.

<sup>120</sup> Len Guenther, « Mark Lewis », *Parachute*, Montréal, jan.-fév.-mars 1992, n° 65, p. 58-59.

représenter le pays à la Biennale de Venise deux ans plus tard<sup>121</sup>. La situation de Barbara Steinman est similaire. Représentée à Montréal par le galeriste René Blouin, elle participe à la Biennale de São Paulo en 1987 et expose à l'Aperto de la Biennale de Venise en 1988<sup>122</sup>. Quant à Dominique Blain, elle prend part à la Biennale de Sydney en 1992 et à la Documenta de Cassel l'année suivante<sup>123</sup>. Finalement, Charney a plusieurs années de carrière derrière lui et enseigne à l'Université de Montréal. Ayant œuvré tant comme artiste que comme architecte et ayant également orchestré des manifestations publiques, dont *CORRIDART*, il poursuit, au début des années 90, une pratique abondamment exposée et commentée. Il a participé à la Biennale de Venise en 1986 et ses œuvres se trouvent tant dans des collections canadiennes qu'étrangères<sup>124</sup>.

À la même époque, Geneviève Cadieux, Martha Fleming et Lyne Lapointe se font connaître dans de prestigieux événements internationaux et dans un circuit plus « mainstream ». En 1990, Cadieux est à la fois invitée à occuper le pavillon canadien à la Biennale de Venise (sous le commissariat de Chantal Pontbriand) et à prendre part à l'exposition *Passages de l'image* au Centre Georges-Pompidou aux côtés de créateurs ayant acquis une solide réputation grâce à leur production vidéographique et photographique (Dennis Adams, Dan Graham, Marcel Odenbach, Bill Viola et Jeff Wall, entre autres). Cette manifestation est ensuite présentée à Barcelone, à Columbus (Ohio) et à San Francisco. Pour Fleming et Lapointe, l'année 1990 amorce à New York un segment de carrière internationale. En début d'année, le New Museum met en exposition *Eat Me/Drink Me/Love Me*, une installation sur le thème des plaisirs sensuels au féminin. Suit l'environnement *The Wilds and The Deep* qui occupe un terminal

<sup>121</sup> « Femmes à l'honneur : leurs réalisations. Les femmes artistes au Canada », site web de Bibliothèque et Archives Canada, <http://www.collectionscanada.gc.ca/femmes/002026-515-f.html>, site consulté le 14 septembre 2010.

<sup>122</sup> Gillian MacKay, « Barbara Steinman », *Canadian Art*, vol. 9, n° 3, automne 1992, p. 40-41.

<sup>123</sup> Esther Trépanier (dir.), *Femmes artistes du Québec au XX<sup>e</sup> siècle. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, coll. « Arts du Québec », 2010, p. 215.

<sup>124</sup> Voir Centre Canadien d'Architecture, *Paraboles et autres allégories : L'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*, catalogue d'exposition, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1991, 214 p.



naval abandonné dans le port de la ville. Fleming et Lapointe revisitent l'histoire du bâtiment, tout en explorant les thèmes du mercantilisme et du colonialisme, de leurs impacts ainsi de leur influence sur le musée moderne<sup>125</sup>. Ce projet sera en partie repris dans *Pour la suite du Monde*.

Finalement, Jeff Wall est sans conteste l'artiste canadien de *Pour la suite du Monde* ayant la plus grande renommée internationale. Il jouit d'une diffusion planétaire et expose aux côtés de créateurs prestigieux. *L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, *Magiciens de la Terre*, *Passages de l'image* au Centre Georges-Pompidou, la Documenta de Cassel (1982 et 1987), la Biennale de Paris et la Biennale de Sydney font partie de ses principaux faits d'armes. De plus, en 1992, il a déjà plusieurs expositions individuelles à son actif. Parmi celles-ci, *Jeff Wall : Transparencies* (1986) l'a mené à l'Institute of Contemporary Arts de Londres et à la Kunsthalle de Bâle<sup>126</sup>.

#### 1.4. La transformation des modes de réception de l'exposition d'art

Alors que traditionnellement l'œuvre a été un objet de contemplation en regard d'une position, relativement stable du spectateur devant elle, depuis plusieurs décennies, de nouvelles relations se sont tissées entre les œuvres et leurs récepteurs [...]. Et bien que tout amateur d'art s'en défende, il ne parle jamais d'une œuvre en tant que telle mais des conditions de sa rencontre avec elle<sup>127</sup>.

- Jérôme Glicenstein

Tel que nous l'avons énoncé à plusieurs reprises tout au long de ce chapitre, la théorie de l'art, le rôle des conservateurs, l'accrochage et les lieux d'exposition ont connu des transformations et des ramifications manifestes dans les trente dernières années. La suite logique de ces développements est nécessairement une

<sup>125</sup> Anne Pasternak, Michael Brenson, Ruth A. Peltason *et al.*, *Creative Time : the book : 33 years of public art in New York City*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, p. 61 et Marie-Michèle Cron, « Miroir de la société du spectacle », *Le Devoir*, Montréal, 18 juillet 1992, p. B12.

<sup>126</sup> Els Barents et Jeff Wall, *Jeff Wall : Transparencies*, catalogue d'exposition, Munich, Schirmer/Mosel, 1986, 110 p.

<sup>127</sup> Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op.cit.*, p. 10.

modification de la réception, le public ne pouvant sortir indemne des nouvelles expériences de visite qui lui sont offertes. À titre d'exemple, l'esthétique relationnelle<sup>128</sup>, les pratiques dans l'espace public, l'*event specificity* et même le *blockbuster* incarnent des efforts de proximité avec les visiteurs. Le parcours muséologique n'est donc plus uniquement de l'ordre de la contemplation ou de la pédagogie, mais se situe aussi dans l'expérience et l'expérimentation.

L'expérience comme modalité de réception serait apparue, selon l'historienne de l'art Rosalind Krauss, avec l'émergence du minimalisme dans les années 60. La mise en espace de sculptures géométriques surdimensionnées entraînerait *de facto* un nouveau pragmatisme de la visite de l'exposition, une appréhension des œuvres d'art relevant non seulement d'une appréhension de l'esprit, mais également d'une perception par le corps qui serait marquée par une spatialisation incarnée de la perspective (l'individu expérimente la perspective non par son esprit, mais par son corps)<sup>129</sup>. Krauss observe aussi une simultanéité entre l'apparition de l'art minimal et l'avènement de nouveaux lieux d'expositions. Par exemple, de grands complexes industriels laissés à l'abandon et réaménagés en centres d'art – Krauss suggère le MassMoCA pour archétype<sup>130</sup> – succèdent aux musées encyclopédiques et aux espaces de galeries plus restreints. La propagation de ce modèle aurait, d'une part, exacerbé cette dite expérience de spatialité et, d'autre part, elle aurait engendré des musées calqués sur notre société « postindustrielle ».

---

<sup>128</sup> Nicolas Bourriaud, théoricien de l'esthétique relationnelle en donne la définition suivante : « Pour comprendre la notion d'esthétique relationnelle, on peut mettre en relation deux pensées qui, a priori, sont totalement divergentes et éloignées. Celle de Duchamp et celle de Marx. Duchamp disait : "L'art est un jeu entre tous les hommes de toutes les époques". Ce qui introduit la notion de dialogue possible entre quelqu'un aujourd'hui et Rembrandt et Vermeer par exemple. D'autre part, l'idée de Marx, dans laquelle la société, l'humanité même, est simplement le fait des relations qui existent entre tous les acteurs du champ social. Ce sont les bases théoriques de ce que j'appelle l'esthétique relationnelle. L'esthétique relationnelle n'est rien d'autre que les relations qui sont produites par les œuvres ».

(Interview de Nicolas Bourriaud, *Nouveaux territoires de l'art*, 2002, <http://www.lafriche.org/nta/ressources/contributions/nbourriaud.html>, site consulté le 16 août 2010.)

<sup>129</sup> Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, n° 54, automne 1990, p. 9.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 7.

The industrialized museum has a need for the technologized subject, the subject in search not of affect but of intensities, the subject who experiences its fragmentation as euphoria, the subject whose field of experience is no longer history, but space itself: that hyperspace which a revisionist understanding of Minimalism will use to unlock<sup>131</sup>.

Au fil du temps, et tel que le prévoyait Krauss, le musée s'est adapté à la société postindustrielle. Comme le rappelle Johanne Lamoureux, les expériences qui en émanent se sont multipliées et intégrées au vaste système des industries culturelles.

[Si les musées] ont longtemps tenu pour leur mission principale de mettre en espace le développement linéaire et historique des arts, en se fondant sur les découpages stylistiques ou les périodisations établis par l'histoire de l'art, il semble assez évident qu'ils cherchent dorénavant, souvent jusque dans le déploiement de leurs collections permanentes, et a fortiori dans la programmation événementielle de leurs expositions, à privilégier un parti pris thématique: il s'agit d'une stratégie clientéliste qui favorise la visite expérientielle plutôt que la visite didactique et qui va dans le même sens qu'une programmation pensée à partir d'une définition élargie de la culture plutôt qu'à partir de ses seules manifestations artistiques, au sens traditionnellement défendu par les musées d'art, c'est-à-dire comme manifestations des « beaux-arts » puis des arts visuels<sup>132</sup>.

L'historienne de l'art observe d'ailleurs qu'un nombre croissant de projets sont consacrés à la mode, au cinéma et à la musique et que le musée s'introduit dans une longue suite d'événements propres à la consommation culturelle<sup>133</sup>. Alors que ces manifestations ont pour dessein d'amener plus de gens au musée, certaines d'entre elles s'immiscent dans le tourbillon de la convergence médiatique comme Lamoureux le démontre avec l'exposition *Marie Antoinette au Grand Palais*<sup>134</sup>. Ainsi, l'expérience transmise par l'exposition rimerait avec son introduction dans la vaste catégorie mass-médiatiques, pulvérisée par une industrie du divertissement de plus en plus puissante.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>132</sup> Johanne Lamoureux, « L'exposition comme produit dérivé. Marie Antoinette au Grand Palais », *Intermédialités*, n° 15, automne 2010, « Exposer », sous la direction d'Élise Dubuc et d'Élitz Dulguerova, p. 6 (numérotation manuscrite).

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 6.

De l'autre côté du spectre des expositions contemporaines se profile l'expérimentation comme modalité de réception, notamment attribuable à l'esthétique relationnelle. Nicolas Bourriaud, père des théories relatives à cette esthétique, précise qu'elle est simplement « [...] un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social »<sup>135</sup>. Ainsi, dans ce type de réalisation, le visiteur participe activement à l'actualisation de l'œuvre – que ce soit en prenant part à un repas, à une rencontre ou à une discussion – et sans son apport, rien n'est possible. Nicolas Bourriaud, père des théories sur l'esthétique relationnelle, affirme d'ailleurs que l'exposition à la fin du XX<sup>e</sup> siècle relève d'une formule proche de celle de la création.

L'exposition n'est plus l'aboutissement d'un processus, son « happy end » (Parreno), mais un lieu de production. L'artiste y met des outils à la disposition du public, comme les manifestations d'art conceptuel [...] dans les années soixante entendaient simplement mettre des informations à disposition du visiteur. Tout en récusant les formes académiques de l'exposition, les artistes des années quatre-vingt-dix envisagent le lieu de monstration comme un espace de cohabitation, une scène ouverte à mi-chemin entre le décor, le plateau de tournage et la salle de documentation<sup>136</sup>.

Ainsi, le visiteur deviendra, dans certains cas, une composante essentielle dans la réalisation de l'œuvre d'art. L'analyse élaborée par Johanne Lamoureux dans « Le musée en pièces détachées » révèle une assimilation de plus en plus grande du rôle de spectateur à celui d'artiste. Dans le cas des manifestations qui se tiennent dans le cadre élargi d'une ville, l'historienne de l'art observe qu'ils favorisent un comportement de flânerie.

Pour entendre la valeur symptomatique de flâneur, proposé comme spectateur idéal [...] et pour prendre la pleine mesure de son retour en ville, il faut l'inscrire au terme d'une série de modèles pragmatiques [...] qui tous font l'éloge de la circulation et du parcours. Ces modèles [...] partagent encore autre chose : tous prêtent au spectateur un rôle d'artiste, un modèle associé à une conduite (voire à la personne) de l'artiste<sup>137</sup>.

Il devient donc de plus en plus difficile de savoir qui, de l'artiste ou du visiteur, est réellement créateur de sens.

<sup>135</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001 (1998), p. 14.

<sup>136</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2003, p. 67.

<sup>137</sup> Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », *op.cit.*, p. 78.

En dépit de ces permutations dues au changement des formes d'exposition, il reste que certaines manifestations gardent des configurations plus traditionnelles et impliquent une réception qui leur est corollaire. Alors que l'institution muséologique moderne, dans une optique d'éducation, visait à former les masses au bon goût<sup>138</sup>, son référent contemporain s'oriente autrement. Bernier le souligne d'ailleurs de façon pertinente :

De nos jours, les expositions qui prétendent former le goût sont rares. C'est pourquoi, depuis une vingtaine d'années, l'antienne qui hante les catalogues et les essais sur le sens et la finalité des expositions est celle de la « prise de conscience ». De même qu'autrefois, l'art était détourné de son but pour soutenir l'État, aujourd'hui il est un instrument d'analyse sociale<sup>139</sup>.

« L'instrument d'analyse sociale » dont il est question ici peut, à notre avis, s'adapter à plusieurs types de manifestations, dont celle vouée à l'engagement, ce qui nous intéressera particulièrement dans les chapitres suivants. Bien qu'on l'associe davantage à l'exposition de science ou d'histoire, le cas de l'art engagé est très susceptible de créer un mode de visite pédago-critique puisqu'elle se rattache à des enjeux sociopolitiques.

Soulevons enfin la prédominance d'une constante communicative dans le cas des événements à vocation sociopolitique. À cet égard, Glicenstein décrit trois types de réception dont l'une constituerait une forme de langage dont le but serait de communiquer un message à propos du monde (visible ou invisible)<sup>140</sup>. Dans *Pour un nouvel art politique*, Dominique Baqué arrime également son propos à partir de la prépondérance de la communication et affirme que dans l'art à vocation politique, l'artiste travaille à la limite de l'art et de la communication de masse pour que « passe » son message<sup>141</sup>. Mais, cette

---

<sup>138</sup> Christine Bernier, *Le musée, l'esthétique et le statut de l'œuvre d'art*, conférence présentée à l'université McGill, 25 février 2010, non publiée.

<sup>139</sup> Katharina Hegewish, « Introduction » in Katharina Hegewish et Bernd Klüser (dir.), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 20.

<sup>140</sup> Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, op.cit., p. 119.

<sup>141</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 101.

constituante est, en même temps, l'une de ses faiblesses puisqu'il est possible de tomber dans une quête du message efficace<sup>142</sup>.

### 1.5. En terminant

L'objectif de cette section aura été d'établir quelques paramètres relatifs aux études sur l'exposition d'art contemporain. Comme nous l'avons affirmé en début de chapitre, notre mémoire a pour source l'exposition dans un contexte d'éclatement de l'histoire de l'art et de son enchevêtrement à plusieurs disciplines connexes. Parmi les études sur la manifestation artistique, notons l'importance de la figure du commissaire tel que théorisé par Mieke Bal, Nathalie Heinich et Michael Pollak, Yves Michaud ainsi que Daniel Buren. De plus, l'analyse de changements paradigmatiques parmi lesquels l'émergence de l'événement d'art et d'œuvres *in situ* a permis que soit appréhendée une modification de la réception. Nous avons donc convenu d'établir ces quelques faits de la muséologie contemporaine afin de mieux y situer nos objets d'études, *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*.

Les analyses subséquentes s'attarderont particulièrement à la réception d'expositions engagées dans un contexte institutionnel. Certaines des tendances décrites précédemment seront des influences directes et indirectes pour les conservateurs du Musée d'art contemporain de Montréal. Gardons en tête que *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde* se tiendront en marge des chamboulements qui ont eu cours dans l'univers de l'exposition tout au long des années 80 et 90.

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 102.

## 2. *ART ET FÉMINISME* OU L'INSTITUTIONNALISATION DE L'ART DES FEMMES

Le printemps de l'année 1982 est un moment d'ébullition tant pour le milieu muséologique de la métropole que pour l'ensemble du Québec. Alors que le Musée des beaux-arts de Montréal présente une rétrospective des œuvres de Fernand Léger<sup>143</sup>, le Musée d'art contemporain amorce l'un des grands succès de foule de son histoire : la *Dinner Party* de l'Américaine Judy Chicago est exposée en ses murs pour la première fois à l'extérieur des États-Unis. L'annonce de la présentation de la *Dinner Party* a été faite l'année précédente et a provoqué la mise sur pied de *Art et féminisme*, une exposition qui a pour mission d'être le contrepoids québécois de l'œuvre américaine<sup>144</sup>.

Au-delà de sa filiation avec l'œuvre de Judy Chicago, la manifestation est organisée dans l'optique de promotion de l'art contemporain des femmes d'ici<sup>145</sup>. La présentation met en valeur des œuvres produites depuis l'Année internationale de la femme en 1975, et depuis une autre exposition consacrée aux artistes de sexe féminin : *Artfemme*'75. Initiée par le YWCA et diffusée dans plusieurs lieux dont le Musée d'art contemporain, *Artfemme*'75 a pour objectif de souligner la célébration amorcée par l'Unesco. Inauguré sept ans plus tard,

<sup>143</sup> S.n., « Montreal sole stop for Leger, Chicago shows », *The Gazette*, Montréal, 13 mars 1982, p. D11.

<sup>144</sup> Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 » in Francine Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 120.

<sup>145</sup> Parallèlement aux activités *intra-muros*, le Musée présente au Cinéma Parallèle la *Semaine de la vidéo féministe québécoise*, du 19 au 25 avril 1982. Organisée par Christine Ross, alors étudiante en histoire de l'art, la *Semaine* procède du constat qu'un grand nombre d'artistes ont opté pour ce médium afin de l'arrimer à un discours politisé. Cette portion doit à l'origine être intégrée à la présentation du Musée. Cependant, après avoir constaté l'abondance de la production féministe dans le domaine de la vidéo, l'équipe de *Art et féminisme* juge bon d'organiser un événement à part. Très politique, la *Semaine* se divise en quatre grands thèmes dont le point commun est la « dénonciation de la nature patriarcale de la société ». Ces thèmes sont : le lesbianisme, la femme et son oppression, la femme et sa spécificité, ainsi que la femme et ses luttes. Malgré le caractère revendicateur de l'activité, l'un de ses objectifs est d'atteindre un large public grâce à l'attrait de ce média de masse.

(Programme du Cinéma Parallèle, s.p., dossier de presse de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, EVE 007634.)

*Art et féminisme* englobe des objectifs plus didactiques : les organisatrices désirent affirmer la présence des femmes, non seulement dans la pratique, mais également dans la théorisation de la discipline, comme l'atteste le catalogue d'exposition.

Les objectifs de l'exposition, pourtant bien identifiés dans les textes du catalogue, [visent à] témoigner de sept années d'investigation de la problématique de l'art des femmes posée publiquement en 1975 par des femmes artistes œuvrant dans différents champs de production visuelle<sup>146</sup>.

## 2.1. Les femmes dans le champ des arts visuels au Québec : 1950-1980

Afin d'en arriver à l'organisation d'une exposition d'art consacrée au discours féministe telle *Art et féminisme*, il a d'abord fallu que se consolide la présence des femmes dans le champ des arts visuels au Québec, puis que se radicalisent leur pensée et leurs pratiques. Quelques essais nous rappellent que leur intégration remonte à l'entre-deux-guerres, entre autres dans le groupe du Beaver Hall<sup>147</sup> et au sein de la Société d'art contemporain, pionnière quant à ses recherches picturales en art moderne<sup>148</sup>. De plus, nous ne pouvons passer sous silence leur apport au mouvement automatiste, puisqu'elles représentent près de la moitié des signataires du *Refus global*. Cependant, lors de la légitimation du groupe dans les années 60, le médium de la peinture est mis en avant-plan et ce sont surtout les hommes qui obtiennent une reconnaissance publique<sup>149</sup>. Ce n'est qu'au début des années 80, lorsque les historiens d'art effectuent une lecture interdisciplinaire de l'Automatisme, qu'est enfin admis l'apport des femmes. En effet, la plupart d'entre elles ont une approche multidisciplinaire ou font aussi carrière à l'extérieur des arts visuels (design, danse, théâtre, etc.).

<sup>146</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *Possibles*, vol. 7, n° 1, 1982, p. 41-42.

<sup>147</sup> Esther Trépanier, *Marian Dale Scott. Pioneer of Modern Art*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 57.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>149</sup> Parmi les expositions solos consacrées aux Automatistes entre 1962 et 1980 au Musée du Québec et au Musée d'art contemporain, seize mettent en valeur le travail des hommes et quatre celui des femmes.

(Répertoire des expositions du MNBAQ, <http://www.mnba.qc.ca/Afficher.aspx?section=825&langue=fr>, et répertoire des expositions du MACM, Médiathèque du Musée d'art contemporain, <http://media.macm.org/f/prod/expo/index.html>, sites consultés le 7 octobre 2009.)



Malgré cette diversité de pratiques chez les adhérentes au *Refus global*, plusieurs autres artistes ont opté pour le médium de la peinture. Dans « Reconnaissance des femmes dans l'art actuel : 1965 »<sup>150</sup>, Rose-Marie Arbour souligne qu'un grand nombre de femmes a pris part au mouvement post-automatiste qui s'est échelonné des années 50 à la première moitié des années 60. Se consacrant pour la plupart à une peinture instinctive marquée par « le caractère explosif du geste »<sup>151</sup> et décrite sous le vocable d'abstraction lyrique, les principales représentantes sont Marcelle Ferron (aussi membre du cercle automatiste), Marcelle Maltais, Rita Letendre, Laure Major, Monique Charbonneau, Suzanne Bergeron et Monique Voyer<sup>152</sup>. Ces artistes ont bénéficié d'une présence accrue en galeries et dans les institutions muséales, culminant en 1965 par l'exposition *La femme imagiste. Femmes peintres du Québec*, une rétrospective sur l'art des femmes depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>153</sup>.

**Fig. 1**

Marcelle Ferron, *Chande loup*, 1960  
Huile sur toile

Toujours selon le texte d'Arbour, nous apprenons que dans les années 50, une autre tendance picturale dans la lignée de l'automatisme acquiert ses lettres de noblesse : l'abstraction plasticienne. Conformément à la thèse de la chercheuse, alors que les Plasticiens gagnent en crédibilité, l'abstraction lyrique est en perte

<sup>150</sup> Rose-Marie Arbour, « Reconnaissance des femmes dans l'art actuel : 1965 » in Francine Couture (dir.), *Mises en scène de l'avant-garde, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987, p. 55-69.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>153</sup> Exposition organisée par l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal et présentée à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) à l'automne 1964, et à la Galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal à l'hiver 1965. « Elle constituait une rétrospective sur l'art des femmes au Canada, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1964. [...] [E]lle n'affirmait pas de différence particulière qui aurait dirigé l'attention sur l'appartenance sexuelle des artistes ou sur l'esthétique des œuvres ».

(Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », *op.cit.*, p. 109-110.)

de vitesse et « [...] les femmes peintres deviennent les premières victimes de ces changements idéologiques et esthétiques [...] »<sup>154</sup>.

Il faut dire qu'à cette époque, le Québec expérimente une réforme de son appareil étatique et que les rapports entre l'artiste, la collectivité et les institutions publiques sont repensés. Pendant que les Plasticiens sont au faîte de leur reconnaissance et que plusieurs créateurs se consacrant à une peinture abstraite, issue de l'art optique et de l'abstraction géométrique, bénéficient d'une présence notoire dans des événements locaux et internationaux<sup>155</sup>, les créateurs des jeunes générations forment des mouvements d'avant-garde dans un souci de rapprochement de l'art savant et de l'art populaire, en préconisant des approches multidisciplinaires, l'usage des nouvelles technologies et une mise en valeur du rôle social de l'artiste<sup>156</sup>. Bien que la présence des femmes soit discrète au sein de ces groupes, les moins âgées d'entre elles fréquentent les écoles d'art et feront partie des réseaux de diffusion parallèle qui se structureront dans la décennie suivante.

Ces femmes artistes, nées du « baby-boom », connaissent en effet une réalité sociale très différente de celle de leurs consœurs aînées. Vivant leur jeunesse et achevant leur scolarité pendant les années 60 et 70, elles s'adaptent à deux réformes scolaires ayant grandement changé le paysage pédagogique. Mieux connues sous les noms des comités qui les créent, la commission Parent et la commission Rioux, celles-ci modifient en profondeur la réalité scolaire québécoise intégrant les écoles d'art aux systèmes collégial et universitaire<sup>157</sup>, parmi d'autres nouveautés.

---

<sup>154</sup> Rose-Marie Arbour, « Reconnaissance des femmes dans l'art actuel : 1965 », *op.cit.*, p.66.

<sup>155</sup> Le groupe est invité à la Biennale de Sao Paolo, et deux de ses membres (Tousignant et Molinari) participent à l'exposition *The Responsive Eye* au MoMA de New York, un événement majeur consacré à l'art optique.

(Rose-Marie Arbour, « Reconnaissance des femmes dans l'art actuel : 1965 », *op.cit.*, p. 59.)

<sup>156</sup> Denise Lemieux, « Les femmes et la création culturelle » in Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Les Éditions de l'Institut québécois de recherche sur la culture, 2002, p. 252.

<sup>157</sup> Publiée en 1963, la *Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, communément appelée le rapport Parent, propose deux grands objectifs : rendre l'éducation plus accessible à l'ensemble de la population et mieux adapter le système

Selon les analyses de sociologie de l'art, les effets de ces réformes se manifestent par une intellectualisation et une professionnalisation de la pratique artistique. Conséquemment, Marcel Fournier indique qu'en déplaçant les lieux d'enseignement vers le cégep et l'université, et en regroupant dans les mêmes départements les praticiens et les spécialistes de la théorie, c'est à la fois l'art et le discours sur l'art qui subissent une transformation. Ainsi, le nombre de publications, de colloques et de conférences croît, marquant un intérêt pour la démarche de l'artiste<sup>158</sup>. « [...] Le nouveau contexte intellectuel incite les artistes-professeurs à se doter de titres scolaires plus élevés [...] et à développer un rapport théorique à leur propre pratique »<sup>159</sup>. L'artiste devient un professionnel, d'abord par sa formation et dans certains cas, par son double statut de praticien et de professeur. En effet, en ayant accès aux études supérieures, plusieurs nouveaux diplômés se tournent vers l'enseignement pour assurer leur survie.

Les femmes bénéficient grandement de ces transformations du système d'éducation. Profitant d'autant plus de l'élan de modernisation et de

---

d'enseignement aux demandes de l'économie capitaliste. La transformation majeure dans la gestion du système résulte par la passation des pouvoirs entre l'Église à l'État, qui se traduit par l'établissement d'un appareil public échelonné de la maternelle à l'université.

La mise sur pied de la commission Rioux est entre autres causée par les grèves à l'École des beaux-arts de Montréal en 1965 et 1966, et la piètre place de l'enseignement des arts dans les recommandations du rapport Parent. Présidé par le sociologue Marcel Rioux, le comité publie ses résultats d'investigation en 1969. Outre une analyse exhaustive du système d'éducation, de la culture et de la société québécoise, le groupe de recherche formule un désir de démocratisation de l'art. Ainsi, l'application principale de la commission est l'insertion des écoles d'art dans le système collégial et universitaire.

(Guy Bellavance et Marcel Fournier : « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions dans le champ de production des biens culturels » in Gérard Daigle et Guy Rocher, *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 517-518; « Mandat présenté par l'Association des étudiants de l'ÉBAM au sous-ministre Gilles Bergeron, 10 déc. 1965 » in Yves Robillard (dir.), *Québec Underground, 1962-1972, Tome 2*, Les Éditions Médiart, 1973, p. 38, cité par Francine Couture et Suzanne Lemerise in « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques », *op.cit.*, p. 7 et Marcel Fournier, *Les générations d'artistes, suivi d'entrevues avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « La pratique de l'art », 1986, p. 79.)

<sup>158</sup> Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, *op.cit.*, p. 79.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 104.

libéralisation de la société québécoise, un nombre considérable se retrouvent sur les bancs des universités. À cet égard, Bellavance et Fournier soulignent qu'entre 1960 et 1980 la proportion de femmes sur l'ensemble de la population étudiante universitaire passe de 14 % à 45 %<sup>160</sup>. Dans le contexte de théorisation de la pratique artistique décrit plus haut, plusieurs d'entre elles appliquent à leur travail plastique le fruit de réflexions sur leurs réalités de vie en conjoncture au mouvement féministe qui gagne de plus en plus de terrain à partir du milieu des années 60.

### 2.1.1. Le féminisme et le mouvement de libération des femmes

Le féminisme est une pensée sociale et politique ayant pour objectif l'égalité des droits et des devoirs entre les sexes. Il a été marqué par trois moments forts depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Articulée autour du droit de vote, la « première vague » est avant tout une lutte pour que les femmes obtiennent un statut de citoyennes<sup>161</sup>. Puis, à partir du milieu des années 60, « le mouvement de libération des femmes » pose des revendications concernant des enjeux de reproduction, de travail et de droit. Professeure à l'Institut de recherches et d'études féministes de l'Université du Québec à Montréal, Mariah Nengeh Mensah décrit la seconde vague ainsi :

[...] ces féministes se concentrent sur les relations sociales au sens large, et sur les situations d'oppression spécifique aux femmes et les institutions qui les maintiennent : la maternité, le mariage, la famille, l'hétérosexualité, etc. Différents courants idéologiques sont investis, allant du féminisme libéral, marxiste, radical ou lesbien, à un féminisme de la « femelléité »<sup>162</sup>.

La troisième phase, qui émerge dans les années 80 à partir de voix minoritaires, s'échafaude « [...] sous l'influence des théories de la postmodernité, tels le poststructuralisme, le postcolonialisme et le *queer*, qui font le procès des grands

<sup>160</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions dans le champ de production des biens culturels », *op.cit.*, p. 518.

<sup>161</sup> Maria Nengeh Mensah, « Une troisième vague féministe au Québec? » in Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 13.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

réécits, comme celui de l'analyse marxiste endossée par certaines féministes des années 1960 et 1970 »<sup>163</sup>. Comme le chapitre suivant couvre un événement artistique qui s'est tenu en 1982 et dont le propos résulte de réflexions et de luttes qui se sont élaborées dans la décennie précédente, notre attention se porte particulièrement vers la seconde vague féministe.

Dans un esprit d'éveil, de dénonciation et de revendication, « le mouvement de libération des femmes » se structure autour de questions d'identité, d'égalité des droits, de relations de travail, de libération sexuelle et de dénonciation de la violence. Les femmes prennent d'abord les voies empruntées par les hommes : éducation, accès au travail, aux institutions économiques, puis, elles spécifient leurs démarches<sup>164</sup>. Elles s'attaquent aux idées reçues sur le genre, qui est non seulement un fait biologique, mais également une construction identitaire éminemment sociale. De surcroît, elles exigent une pleine autonomie et une totale prise de possession de leurs corps et de leurs esprits dont elles dicteront elles-mêmes les règles. Un texte fondamental est à l'origine de ces préoccupations : *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir. Paru en France en 1949 et traduit en anglais en 1953, cet essai confronte les conceptions essentialistes attribuées à l'identité de femme et remet en question le fait que les normes sociales soient établies en fonction de l'homme<sup>165</sup>. La réception du texte est chez nous assez timide, mais l'essai influence grandement les féministes américaines. La raison est simple : l'Église catholique le met à l'index puisque l'auteure y tient des propos athées et s'élève contre l'institution du mariage. D'ailleurs, Simone de Beauvoir accorde en 1959 une entrevue à Wilfrid Lemoine, journaliste à Radio-Canada. Cet entretien est censuré et ne sera jamais diffusé dans son intégralité à la télévision publique. C'est seulement grâce à la

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>164</sup> Micheline Dumont et Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, 646 p.

<sup>165</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. Volume I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 (1949), 408 p.

mise sur pied du site web des archives de la société d'État qu'il sera possible de consulter l'enregistrement<sup>166</sup>.

Grâce aux luttes d'ordre social et aux mouvements émancipatoires, les femmes investissent des lieux qui ne leur sont pas traditionnellement consacrés tels les galeries et les musées<sup>167</sup>. Elles font la lumière sur l'exclusion dont elles sont victimes dans le champ des arts visuels et remettent en question le rôle de l'institution muséale dans ses règles et son mode de fonctionnement<sup>168</sup>. Elles s'impliquent donc dans la mise sur pied de diverses publications ainsi que dans l'implantation de galeries autogérées. À Montréal, la galerie Powerhouse (aujourd'hui La Centrale), créée en 1973 et exclusivement consacrée à l'art des femmes, fait office de pionnière. Conséquemment, plusieurs événements majeurs de la décennie 70 profitent du travail des créatrices comme cela a été le cas pour l'Année internationale de la femme, en 1975, et les Jeux olympiques de Montréal, en 1976. C'est d'ailleurs dans ces contextes que sont conçues certaines œuvres présentées dans *Art et féminisme* telles les bannières de Lise Nantel et Marie Décary ainsi que *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée. Alors qu'elles ont été d'abord pensées dans un souci de rencontre avec les gens ordinaires, ces œuvres intègrent un cadre on ne peut plus officiel à peine une demi-décennie plus tard.

Si les questions d'ordre social et politique occupent davantage la production artistique, elles participent aussi du discours sur l'art. Alors que plusieurs groupes ont du mal à articuler leurs actions et leur pensée en s'engageant par exemple dans une pratique subordonnée à un parti politique, le sociologue Marcel Fournier souligne la qualité de l'adéquation du propos et de la discipline chez les femmes. « L'une des seules formes récentes d'articulation d'une

---

<sup>166</sup> Archives de la SRC, « Simone de Beauvoir censurée », enregistrement vidéo, 39 min 40 s, [http://archives.radio-canada.ca/arts\\_culture/litterature/clips/2015/](http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/2015/), vidéo consulté le 3 octobre 2009.

<sup>167</sup> Nicole Dubreuil-Blondin, « Les femmes dans la nature ou l'immanence du contenu » in Rose-Marie Arbour *et al.*, *Art et féminisme*, *op.cit.*, p. 157.

<sup>168</sup> Denise Lemieux, « Les femmes et la création culturelle », *op.cit.*, p. 242.

pratique artistique à un engagement social est celle du féminisme »<sup>169</sup>. Le sociologue ajoute même que l'exposition *Art et féminisme* est exemplaire des « nouvelles conditions d'accès et d'exercice de la pratique artistique qui la rendent possible »<sup>170</sup>. Ainsi, après des décennies de travail non reconnu, les femmes parviennent à ouvrir les portes de l'institution artistique.

## 2.2. La mise sur pied de *Art et féminisme*

Comme le personnel du MACM ne comprend pas de spécialiste de l'art des femmes, la direction a invité Rose-Marie Arbour, professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et experte de cette pratique, à mettre sur pied une exposition liée à ses recherches. On accorde donc à Arbour le titre de « conservatrice invitée »<sup>171</sup>. La manifestation montre les travaux d'une quarantaine de créatrices actives dans la province<sup>172</sup>. Au total, 84 œuvres plastiques et quatre performances sont présentées entre le 11 mars et le 2 mai 1982. Les projets ont tous été réalisés à partir de 1975<sup>173</sup> et, malgré la pluralité des formes et des techniques employées, ils sont liés par un filon commun que la conservatrice qualifie d'« art à discours féministe »<sup>174</sup>. Pour Arbour, il importe peu que les invitées s'identifient ou non au mouvement féministe : « [...] nous avons plutôt demandé à des artistes, dont certaines

<sup>169</sup> Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, op.cit., p. 112.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> À l'époque, le terme commissaire n'est pas utilisé puisque l'embauche de commissaires indépendants n'est pas fréquent au Musée d'art contemporain, ni d'ailleurs au Québec. Le titre de conservateur est favorisé. De plus, Arbour est avant tout engagée pour une expertise que le personnel du Musée ne possède pas (l'art des femmes).

<sup>172</sup> Ces artistes sont Louise Abbott, Elise Bernatchez, Louise Bilodeau, Andrée Brochu, Marie Chouinard, Sorel Cohen, Carmen Coulombe, Michèle Cournoyer, Judith Crawley, Lorraine Dagenais, Louise De Grosbois, Marie Décary, Mira Falardeau, Louisette Gauthier-Mitchell, Suzanne Girard, Francine Larivée et le GRASAM (Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les médias), Sheila Greenberg, Anne de Guise, Clara Gutsche, Freda Guttman, Michelle Héon, Raymonde Lamothe, Lise Landry, Lise-Hélène Larin, Madeleine Leduc, Doreen Lindsay, Ginette Loranger, Marshalore, Nicole Morisset, Lise Nantel, Ann Pearson, Pol Pelletier, le Plessigraphe (Marik Boudreau, Suzanne Girard et Camille Maheux), France Renaud, Hélène Roy, Joyan Saunders, Sylvie Tourangeau, Josette Trépanier et Marion Wagschal.

<sup>173</sup> Ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain, « Quarante femmes exposent au Musée d'art contemporain », communiqué de presse, 1982, p. 2, dossier de presse de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, EVE/007634.

<sup>174</sup> Rose-Marie Arbour *et al.*, *Art et féminisme*, op.cit., p. 4.

œuvres déjà réalisées nous apparaissaient inclure des éléments à caractère féministe, de faire partie de cette exposition »<sup>175</sup>. Ainsi, les instigatrices du projet se sont inspirées des œuvres mêmes pour les conjuguer aux propos féministes et non du discours des artistes ou de leur engagement dans le mouvement des femmes<sup>176</sup>.

Il est primordial, tant pour le Musée que pour la conservatrice, de montrer qu'il existe une communauté de femmes artistes au Québec et que leur pratique s'étend à une pluralité de disciplines.

L'exposition collective *Art et féminisme* [veut] amener les spectateurs et spectatrices à prendre conscience de l'espace occupé par de œuvres et des femmes artistes dans le champ de l'art contemporain. L'exposition se [veut] de plus affirmative d'une communauté de femmes dans l'espace artistique et culturel<sup>177</sup>.

### 2.2.1. Les artistes

Conformément à la thèse du sociologue Marcel Fournier élaborée dans *Les générations d'artistes*, le champ artistique se décline en groupes générationnels dont les traits communs sont de trois ordres. D'abord, ces cercles partagent des valeurs intellectuelles, politiques et morales mutuelles. Deuxièmement, ils s'approprient un vocabulaire développé par chacune des disciplines investies, et finalement, chaque génération est tributaire d'une « insertion [particulière] dans un cycle de vie »<sup>178</sup>. Ces observations s'avèrent pertinentes pour l'étude de l'exposition *Art et féminisme*, car les participantes sont pour la plupart issues du « baby-boom » et ont connu un système d'éducation en mutation, marqué par les contestations étudiantes et par l'implantation d'un nouveau corpus universitaire en enseignement des arts. Alors que 20 % des artistes exposées ont moins de 30

---

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>176</sup> René Viau, « “Art et féminisme” au MAC », *op.cit.*, p. 24.

<sup>177</sup> Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », *op.cit.*, p. 133.

<sup>178</sup> Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, *op.cit.*, p. 15.



ans, la majorité d'entre elles (60 %) est âgée de 30 à 40 ans et possède une scolarité élevée<sup>179</sup>.

À l'exception de Sorel Cohen, Jovette Marchessault et Hélène Roy, ces créatrices n'exposent pas dans des galeries commerciales, mais plutôt dans des espaces parallèles, autogérés ou universitaires dont Powerhouse et la Galerie de l'UQAM. Nous remarquons également que celles qui sont liées de près aux mouvements féministes travaillent au sein de collectifs et prennent part à des événements publics, telles les manifestations sociopolitiques, dans un souci de rapprochement avec les spectateurs. Par exemple, Marie Décary et Lise Nantel ont exhibé leurs bannières représentant des archétypes féminins à divers moments, notamment au cours d'une manifestation soulignant la Journée internationale de la femme en 1980<sup>180</sup>.

### 2.2.2. Les œuvres

La façon la plus logique d'appréhender les œuvres réunies au sein de *Art et féminisme* serait d'analyser le scénario de l'exposition, et ce, en concordance avec son point focal : le féminisme. Suite à la consultation de divers documents d'archives ainsi qu'à une rencontre avec la responsable du projet, Rose-Marie Arbour, nous apprenons qu'aucun scénario ou plan d'accrochage n'a précédé la mise à vue des œuvres. Aux dires de la conservatrice, la disposition des travaux s'est faite à l'instinct, sans regroupement par discipline ou par thématique, et sans hiérarchie. Une orientation a par contre primé : l'accueil des visiteurs, que l'on a voulu festif et empreint d'une ambiance de manifestation. Les organisatrices et les artistes « [...] ont fait entrer le combat des femmes au musée; et nous pouvons dire qu'elles l'ont fait triomphalement si l'on pense à la

---

<sup>179</sup> Ces artistes détiennent une scolarité de baccalauréat ou de maîtrise d'une université canadienne ou ont complété des études supérieures en Europe ou aux États-Unis. De plus, plusieurs d'entre elles ont reçu une formation multidisciplinaire en histoire de l'art, en sciences humaines et sociales, en aménagement et urbanisme, en musique, en littérature ou en cinéma. (Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, op.cit., p. 112-113.)

<sup>180</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec, Les Éditions Intervention, coll. « Sociologie critique », 1997, p. 177.

chevauchée fantastique qui nous accueill[e] au Musée d'art contemporain »<sup>181</sup>. La chevauchée fantastique dont il est question est en fait le regroupement de trois bannières de Marie Décary et Lise Nantel intitulées *Les chevalières des temps modernes (la mère, la fille, la folle)*. Comme l'événement se déroule au premier plancher, Arbour a disposé ces « chevalières » au bas de l'escalier menant à l'exposition. Selon cette dernière, ces œuvres impliquent la notion de plaisir et elles annoncent le propos contestataire et rebelle de *Art et féminisme*<sup>182</sup>.

**Fig. 2**

Marie Décary et Lise Nantel, *Les chevalières des temps modernes*, 1980  
Tissu appliqué,  
3 bannières (*la mère, la fille, la folle*)

La raison pour laquelle les organisatrices ne travaillent pas à partir d'un scénario est simple : cette pratique est inexistante à l'époque. Le début des années 80 est une période où les études muséales ne sont pas pleinement développées et où on ne conçoit pas l'exposition comme un objet discursif portant la signature d'un commissaire, du moins, au Québec. Ainsi, en l'absence d'assises théoriques, la réflexivité propre à l'exposition et à son discours est plutôt rare. Comme nous l'avons vu au chapitre premier, le développement des études muséales permettra que s'impose une conception et une lecture de l'exposition similaires à celles d'un texte, où chacune des œuvres est le maillon d'une chaîne argumentaire tangible<sup>183</sup>.

**Fig. 3**

Marie Décary et Lise Nantel  
*Les chevalières des temps modernes*, 1980  
Tissu appliqué, *la mère*

<sup>181</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : “La partie n'est pas gagnée!” », *op.cit.*, p. 36.

<sup>182</sup> Entrevue personnelle réalisée avec Rose-Marie Arbour, 27 août 2008.

<sup>183</sup> Encore aujourd'hui et malgré l'évolution des études muséales, plusieurs projets font l'économie d'une démarche rigoureuse.

Compte tenu des pratiques de commissariat de l'époque et comme nous devons composer sans scénario, sans plan de l'exposition et avec très peu de photographies, il est plus aisé d'appréhender le discours de *Art et féminisme* en initiant l'analyse à partir des œuvres. Les artistes ont été sélectionnées en fonction d'un propos commun, et ce propos – le féminisme – contient une infinité de subtilités. Sans doute consciente de l'impact engendré par ce mélange des genres, la conservatrice invitée n'a pas, à l'intérieur des salles d'exposition, divisé la présentation selon les disciplines. Bien qu'elle n'a pas souhaité hiérarchiser les médiums et a désiré montrer la pluralité des techniques adoptées par les femmes artistes<sup>184</sup>, nous avons délibérément choisi de regrouper les œuvres selon sept catégories formelles : la photographie, le Pop Art, les arts graphiques, l'expressionnisme<sup>185</sup>, la performance, les métiers dits « de femmes » (broderie, couture, tissage, travail des textiles) ainsi que l'installation et l'art d'environnement, formant tous deux un même groupe. Cette typographie a l'avantage de rassembler, et surtout, d'entremêler des médiums « purs » et des techniques mixtes, permettant que s'entrechoquent des disciplines issues du grand art et d'autres, moins considérées. Dans cette abondance de travaux, trois catégories ont, à nos yeux, un attrait particulier. Tant la photographie, la performance que les métiers dits « traditionnellement féminins » amènent une lecture singulière de la perspective féministe. Au cours des années précédant *Art et féminisme*, ces disciplines ont permis une subversion et une réappropriation de la figure et du langage de la femme par la femme.

#### 2.2.2.1. La photographie

C'est en se questionnant sur la réification de leur propre image et dans un désir d'abandon des médiums traditionnels, associés à un système de valeurs

---

<sup>184</sup> Entrevue avec Rose-Marie Arbour, *op.cit.*

<sup>185</sup> Les œuvres que nous qualifions d'« expressionnistes » sont des travaux en deux dimensions dont les médiums dominants sont le dessin (pastel, mine), la gravure, et l'aquarelle. Figuratives, ces œuvres dépeignent des éléments et des situations dramatiques de l'existence de femme.

patriarcales, que des artistes se sont intéressées à la photographie<sup>186</sup>. Si certains critiques et historiens d'art affirment que « [l]a section photo est la plus novatrice et la plus questionnante [*sic*] »<sup>187</sup>, c'est sans doute dû à la grande diversité des approches et des techniques présentées dans *Art et féminisme*. Nous y avons d'ailleurs remarqué trois tendances : le documentaire, le portrait et les scènes domestiques<sup>188</sup>.

Dans un premier temps, les images documentaires établissent un rapport étroit avec des disciplines extra-artistiques, dont l'anthropologie, la sociologie, la publicité et la psychologie. Leur attrait réside dans le fait que le point de vue du photographe, que l'on veut habituellement neutre, ne le soit justement pas et révèle de façon assumée la perspective féministe. Deuxièmement, la technique du portrait est employée par des artistes afin de revisiter le culte dévolu à l'album de famille. Longtemps associé à un passe-temps féminin, il est employé par les photographes de l'exposition afin de souligner l'écart entre le mythe de la famille nucléaire et la diversité des réalités contemporaines<sup>189</sup>. Ainsi, Louise Abbott et Sheila Greenberg proposent des portraits familiaux où seules les membres féminines du clan posent pour l'artiste. Alors que Abbott présente des clichés de jeunes filles à l'aube de l'adolescence, dans une période qu'elle qualifie d'« éveil à la féminité »<sup>190</sup>, Sheila Greenberg explore les relations entre sœurs et offre des images de femmes de différentes générations. Finalement, pour ce qui est des scènes domestiques, c'est sans contredit sous le signe du confinement que peut se lire la majorité des photographies de l'exposition. On y retrouve des personnages dans le rituel des tâches ménagères ainsi que dans un

---

<sup>186</sup> Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, Paris, Londres, New York, Abbeville Press Publishers, 1994, p. 259 et 263.

<sup>187</sup> Entrevue réalisée par Rachel Verdon avec René Payant, *Actuelles*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 13 mai 1982, Archives de la SRC.

<sup>188</sup> Les photographes présentes au sein de *Art et féminisme* sont Louise Abbott, Louise Bilodeau, Sorel Cohen, Judith Crawley, Sheila Greenberg, Louise de Grosbois, Anne de Guise, Clara Gutsche, Doreen Lindsay, Le collectif Plessigraphe (Marik Boudreau, Suzanne Girard et Camille Maheux), France Renaud et Joyan Saunders.

<sup>189</sup> Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, *op.cit.*, p. 264.

<sup>190</sup> « Textes des exposantes et iconographie » in Rose-Marie Arbour *et al.*, *Art et féminisme*, *op.cit.*, p. 68-69.

état d'attente propre aux rôles de mère et d'amoureuse. Dans *Phone*, Joyan Saunders traduit avec justesse et humour l'état d'expectative d'une maîtresse de maison semblant attendre un appel important. L'allure de la protagoniste et la mise en scène rappellent avec ironie les films de série B.

**Fig. 4**

Joyan Saunders, *Phone* (détail) 1980  
Série de 10 photographies n/b

#### 2.2.2.2. La performance

Dans les cinq performances de *Art et féminisme*, des praticiennes issues du théâtre, de la danse et des arts visuels dévoilent des œuvres s'inspirant de ces diverses disciplines. Selon Johanne Lamoureux, auteure de l'essai sur la performance dans le catalogue d'exposition, cette démarche regroupe trois phénomènes. D'abord, elle rappelle la coïncidence chronologique des années 70, où émergent presque simultanément la seconde vague du féminisme, l'art des femmes et la performance. « Et il y a aussi tout un contexte intellectuel et artistique dans lequel les paroles minoritaires (minorités sexuelles, culturelles, etc.) arrivent plus aisément à laisser trace [...] »<sup>191</sup>. Dans un deuxième temps, elle pose l'hypothèse que l'association « performance-féminisme » serait issue d'une stratégie politique où la femme, « conditionnée par son éducation à se confiner dans des fonctions de représentation »<sup>192</sup>, subvertit cette fonction et se réapproprie la scène, « le lieu de l'aliénation et apprend à l'utiliser contre lui-même, à y devenir agissante et sujet »<sup>193</sup>. Et finalement, elle indique que le couple « performance-féminisme » s'intégrerait dans une théorie de la postmodernité qu'elle définit comme « retour du sujet, déplacement de la notion d'autoréférentialité, réversibilité des processus et des conditions, brouillage

<sup>191</sup> Johanne Lamoureux, « Performances, féminismes : éloge de la virgule et du pluriel » in Rose-Marie Arbour *et al.*, *Art et féminisme*, *op.cit.*, p. 62.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

intercodique, émergence de la parole des femmes »<sup>194</sup>. Ainsi, chez les performeuses de l'exposition, c'est la prise d'une parole, laissée trop longtemps sous silence, qui domine les présentations.

### 2.2.2.3. Les métiers traditionnellement féminins et *La Chambre nuptiale*

Si les artistes de *Art et féminisme* révèlent une voix trop longtemps laissée sans écho, elles présentent aussi des œuvres dont les sources sont l'espace domestique et les tâches ménagères. Ainsi, Freda Guttman-Bain, Michelle Héon, Lise Landry, Francine Larivée, Marie Décary et Lise Nantel dévoilent des travaux réalisés grâce au tissage, à la couture et à la broderie. Parmi cette large catégorie, Guttman-Bain et Héon y offrent des œuvres-vêtements. Résultats d'un long travail minutieux, elles sont des parures rituelles et rappellent un geste indissociable du corps<sup>195</sup>. Quant à Francine Larivée, son usage de la couture et de la peinture sur satin permet de donner un ton tout à fait kitsch à une partie de *La Chambre nuptiale*. Ainsi, le visiteur, en entrant dans une salle à l'apparence d'une chapelle – appelée d'ailleurs la chambre-chapelle – et recouverte de satin, est assailli par la variété des éléments brodés et cousus. L'emploi acharné des détails semble avoir été réalisé dans le but de créer un trop-plein d'éléments décoratifs. Dans ce cas-ci, un travail artisanal de qualité est mis au service d'une parodie de l'institution du mariage.

Il faut également dire qu'en ces temps d'énonciation d'une « condition postmoderne »<sup>196</sup>, l'utilisation du kitsch est un pied de nez aux théories modernistes, qui sont de plus en plus contestées. D'ailleurs, nous ne pouvons passer sous silence l'un de ses textes fondateurs, « Avant-garde et kitsch »<sup>197</sup>, qui est en quelque sorte invalidé par la pratique des femmes artistes. Son auteur,

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>195</sup> René Viau, « “Art et féminisme” au MAC », *op.cit.*, p. 24.

<sup>196</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

<sup>197</sup> Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939) in Clement Greenberg, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1988 (1961), p. 9-28.

Clement Greenberg – aussi surnommé le « pape de l’art moderne »<sup>198</sup> – y stipule que l’artiste d’avant-garde « essaie en fait d’imiter Dieu en créant quelque chose qui ne vaille que par soi-même [...] libre de tout modèle »<sup>199</sup>. Selon cette conception, l’œuvre d’art est définie comme une réalisation dont l’objectif est d’atteindre la forme la plus pure possible et dont le contenu y est dissout<sup>200</sup>. Pour ce qui est du kitsch, il est intimement lié à la consommation de masse et il se nicherait dans l’art populaire et commercial, la bande dessinée, les films hollywoodiens, l’illustration, etc.<sup>201</sup> Ainsi, certaines artistes féministes l’ont délibérément intégré à leur pratique, afin d’opérer en confrontation aux théories modernistes, largement phallocentriques. Le kitsch est une stratégie d’évacuation de la pureté de la forme. *La Chambre nuptiale*, dont nous traitons avant d’ouvrir cette parenthèse, est donc volontairement kitsch et l’assume, puisque son objectif premier est d’atteindre la foule en situation de consommation.

Cette exploitation de la couture et la broderie dans sa chambre-chapelle n’est pas ce qui constitue entièrement *La Chambre nuptiale*. Œuvre environnementale constituée en trois parties dans laquelle le visiteur doit déambuler, *La Chambre nuptiale* est inspirée des pavillons thématiques de l’Expo 67<sup>202</sup>. Conceptualisée par Francine Larivée dès 1974 et réalisée avec le Groupe de recherche et d’action sociale par l’art et les médias, le GRASAM (dont Larivée est l’instigatrice), la création de *La Chambre nuptiale* s’amorce dans le cadre de l’Année internationale de la femme en 1975 et s’achève en 1976<sup>203</sup>, pour sa présentation au Complexe Desjardins, lors des Jeux olympiques de Montréal.

---

<sup>198</sup> Selon une illustration (encre sur papier) de David Levine parue dans le *New York Review of Books*, 26 juin 1975.

(Caroline Jones, « La politique de Greenberg et le discours postmoderniste », *Cahiers du Musée national d’art moderne*, hiver 1993, n°s 45-46, p. 107.)

<sup>199</sup> Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *op.cit.*, p. 12.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>202</sup> Entrevue personnelle réalisée avec Francine Larivée, 3 septembre 2008.

<sup>203</sup> Jocelyne Aubin, *La Chambre nuptiale*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1994, p. 34.

**Fig. 5**

Francine Larivée et le GRASAM  
*La Chambre nuptiale*, 1976  
 Environnement, techniques mixtes

L'œuvre s'amorce par un corridor, une sorte de « catacombe humide et froide »<sup>204</sup>, où le visiteur est accueilli par une sculpture anthropomorphe représentant un corps de femme tronqué qui est en fait une scène d'accouchement. Puis, il s'engouffre dans ce passage labyrinthique de plus de 21 mètres et jonché de 73 personnages grandeur nature. Teintées d'une couleur blanc craie, ces figures sont de tous les âges : poupons, enfants, adolescents et adultes. Elles semblent transpirer des parois de la structure et évoquent « les stratifications du développement affectif »<sup>205</sup>, passant de l'amour juvénile et naïf à des scènes de révolte et de douleur. De plus, une bande sonore accompagne ce parcours labyrinthique et enveloppe la visite de pleurs de poupon, de sons de claviers ainsi que des cris et des rires qui deviennent parfois diaboliques<sup>206</sup>.

À son extrémité, le corridor s'ouvre sur la pièce centrale, mentionnée précédemment, où le visiteur découvre une « chambre nuptiale-mortuaire »<sup>207</sup>, un « mélange de chambre et de chapelle »<sup>208</sup> dont les cloisons accueillent trois autels : celui de la femme, celui de l'homme et celui du couple. Chacun est fait de satin coussiné sur lequel sont appliquées des peintures à l'huile. Élaborés sur trois niveaux, le bas des structures illustre les cultes, le niveau intermédiaire, les réalités, et le niveau supérieur, les idéaux<sup>209</sup>. Larivée explique comme suit le

<sup>204</sup> Fonds d'archives Francine Larivée, Service des archives et de gestion des documents, UQAM, 92P2c/7.

<sup>205</sup> Francine Larivée, *Étude d'un cas de diffusion, Analyse sommaire des questions 1, 2, 23, 24, 25 et 26 du questionnaire – Chambre nuptiale*, Travail réalisé dans le cadre d'un cours de sociologie de l'art, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1979, p. 12. (Fonds d'archives Francine Larivée, Service des archives et de gestion des documents, UQAM, 92P2e/3)

<sup>206</sup> Michel Madore, *La Chambre nuptiale*, bande sonore, Kébec, 1975-1978, piste 1, 14 min 09 s.

<sup>207</sup> Fonds d'archives Francine Larivée, Service des archives et de gestion des documents, UQAM, 92P2c/7.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Jocelyne Aubin, *La Chambre nuptiale, op.cit.*, p. 42.



concept derrière ces pièces : « Le contenu de ces tableaux confronte [...] les rôles et stéréotypes de comportement du couple »<sup>210</sup>. Par exemple, sur l'illustration ci-dessous, nous pouvons observer que le registre intermédiaire de l'autel<sup>211</sup> représentant « la réalité » est en fait composé des cadeaux de mariage généralement reçus par les jeunes couples. Balayeuse, grille-pain, bouilloire : tout le trousseau marital s'y trouve. Au centre des tableaux, nous observons un couple qui s'embrasse, puis, de chaque côté, l'homme et la femme sont peints séparément derrière des barreaux. Le propos de l'artiste est simple : pourquoi le mariage si les rôles qui en découlent ne font que nous emprisonner? Francine Larivée relève également un questionnement qui l'a beaucoup préoccupée à l'époque : « Est-ce que nous nous marions pour les cadeaux? Est-ce que c'est ça nos valeurs?<sup>212</sup> » La critique du mariage se poursuit au centre de la pièce par un lit à baldaquin monumental ou lit-tombeau s'étalant sur deux hauteurs. Au premier niveau se déploie une « mariée gisante »<sup>213</sup> et au second niveau, un couple d'automates animés fait l'amour en vêtements de noces. Image forte s'il en est une, la scène est à la fois mariage et obsèques. Éros y rencontre Thanatos.

**Fig. 6**

Francine Larivée et le GRASAM, *La Chambre nuptiale*, 1976

« L'autel du couple » (détail)

Environnement, techniques mixtes

Il est impossible d'ignorer la transposition de l'univers hollywoodien dans cette salle. Les images de *pin-up*, au-dessus de l'autel de la femme, tout comme les peintures d'hommes en position de combat, au-dessus de l'autel masculin, sont des permutations directes du cinéma américain. Ces illustrations tirées du septième art apparaissent comme un puissant véhicule de valeurs matérielles et d'idéalisation du couple dans une structure figée. Le GRASAM n'ignore pas le pouvoir de ce médium. En reconnaissant des images familières, mais tout en

<sup>210</sup> Francine Larivée, *Étude d'un cas de diffusion*, op.cit., p. 12.

<sup>211</sup> L'autel ayant été tronqué pour les besoins de l'exposition, sa partie supérieure n'apparaît donc pas ici.

<sup>212</sup> Entrevue avec Francine Larivée, op.cit.

<sup>213</sup> Francine Larivée, *Étude d'un cas de diffusion*, op.cit., p. 12.

s'en distanciant, le visiteur peut recevoir l'œuvre et surtout, la critique qui en émane.

**Fig. 7**

Francine Larivée et le GRASAM, *La Chambre nuptiale*, 1976

« L'autel de l'homme » (détail)

Environnement, techniques mixtes

Cette chambre-chapelle ne constitue pas pour autant la fin de la visite. La troisième partie du parcours se déroule dans ce même espace qui, pour les besoins de la cause, se transforme en salle de projection. Un dispositif déplace le lit-tombeau et soulève le recouvrement intérieur de la structure pour dévoiler un écran sur lequel est diffusé un court film d'animation. Ce court métrage, dont les dessins sont d'inspiration ludique et enfantine, « [...] traite de la dépendance de la famille face aux services de la mère, puis des possibilités d'apprentissage à l'autonomie avec la prise en charge par chacun des [*sic*] ses membres de ses responsabilités propres à ses capacités »<sup>214</sup>. À la sortie de ce « pavillon », les visiteurs sont accueillis par des animateurs et des animatrices<sup>215</sup> qui les invitent à partager leurs réflexions sur l'œuvre, à échanger sur leur expérience ainsi qu'à répondre à un questionnaire sur *La Chambre nuptiale*<sup>216</sup>. Lors de ses premières présentations, des kiosques de groupes communautaires, d'organismes voués à la santé ainsi que des associations de femmes ont aussi été sur place afin de distribuer de l'information et de promouvoir leurs activités.

Si nous évoquons les premières présentations de l'œuvre, c'est que *La Chambre nuptiale* a été exposée à cinq reprises avant *Art et féminisme*. D'abord dévoilée au Complexe Desjardins en juillet 1976 et faisant partie, tout comme *CORRIDART : dans la rue Sherbrooke*, des activités culturelles coordonnées par le Comité organisateur des Jeux olympiques (COJO), elle est ensuite montrée au

<sup>214</sup> Francine Larivée, *Étude d'un cas de diffusion*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>215</sup> Ces animateurs sont issus de divers métiers, dont l'animation socioculturelle, la sexologie et le théâtre.

(Entrevue avec Francine Larivée, *op.cit.*)

<sup>216</sup> Une copie du questionnaire se trouve en annexe. Celui-ci a été complété par une visiteuse.

Carrefour Laval (automne 1976) et finalement à l'Île Sainte-Hélène (été 1977), dans l'ancien pavillon du Québec, lors d'un événement dont le thème est « Art et Société »<sup>217</sup>. Le choix des centres commerciaux comme lieux de diffusion n'est pas anodin. En effet, l'objectif de Larivée consiste à aller à la rencontre des citoyens, dans les lieux qu'ils fréquentent et où ils passent du temps au quotidien. Comme l'œuvre se veut une critique de l'aspect factice et matériel du mariage, les endroits de grand achalandage et de consommation sont tout désignés<sup>218</sup>. Selon Jocelyne Aubin, auteure d'un mémoire de maîtrise sur *La Chambre nuptiale*, la présentation de l'œuvre dans un centre d'achats produit un choc, créé par l'affrontement du domaine public et de ce qui appartient à la vie privée. Présenter l'œuvre dans un tel contexte, c'est également confronter le commercial à l'intime, montrer comment nous « marchandisons » les relations<sup>219</sup>.

Par ailleurs, des photographies de *La Chambre nuptiale* ont été intégrées à deux expositions avant *Art et féminisme*. À l'été 1980, le Musée d'art contemporain présente *Sculpture au Québec, 1970-80*. Résultat d'une décennie foisonnante en recherches sculpturales, ce panorama est ainsi décrit par le journaliste Jean Dumont : « [...] orienté autour de deux axes : les apports à la forme [...] [et] les apports au contenu [...] introduction de la notion de temps, appel à la participation du spectateur »<sup>220</sup>. Exposés aux côtés de sculptures introduisant le médium de la vidéo et d'autres œuvres misant plutôt sur une épuration plastique, ces clichés sont preuve et témoin de l'évolution du concept de sculpture, passant de l'objet

<sup>217</sup> Jocelyne Aubin, *La Chambre nuptiale*, op.cit., p. 2.

<sup>218</sup> Entrevue réalisée par Gilles Daigneault avec Francine Larivée, *Présence de l'art*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 14 octobre 1986, Archives de la SRC.

Il ne faut pas non plus ignorer la référence au « Salon de la Mariée », foire marchande très courue à l'époque, faisant le commerce de tout l'attirail relatif à la cérémonie. Ce « Salon » existe toujours aujourd'hui, mais sous l'appellation « Salon Marions-Nous ». Si son concept était, dans les années 70, axé sur la femme et sur les biens de consommation lui étant liés, il est aujourd'hui presque autant dirigé vers l'homme. La critique de Larivée quant à la « marchandisation des relations » est donc tout autant valable de nos jours, sinon davantage.

<sup>219</sup> Jocelyne Aubin, *La Chambre nuptiale*, op.cit., p. 1.

<sup>220</sup> Jean Dumont, « La sculpture au Québec de 1970 à 1980 », *Montréal ce mois-ci*, Montréal, vol. 6, n° 8, août 1980, p. 20.

autonome à des structures en dialogue avec leur environnement<sup>221</sup>. Puis, en 1981, le collectif *Intervention* de la ville de Québec met sur pied un événement artistique voué à faire « le bilan des pratiques artistiques d'opposition »<sup>222</sup> dans lequel il présente des œuvres normalement exposées à l'extérieur du « système de diffusion de notre société »<sup>223</sup>. Le groupe participe de deux tendances fusionnant des enjeux politiques et artistiques. D'une part, il met de l'avant des pratiques héritières des disciplines des sciences sociales : art et environnement, art et communication, etc. D'autre part, *Intervention* donne une vitrine à des artistes ayant radicalisé leur pratique et s'étant rapprochés de cercles d'extrême gauche, de partis politiques et d'associations communautaires oeuvrant au sein de syndicats et de regroupements de travailleurs<sup>224</sup>. Une partie de l'exposition est consacrée à la lutte des femmes et c'est dans ce cadre que sont présentées des photographies de *La Chambre nuptiale*. Une grande part de l'événement se déroule au Musée du Québec, ce qui témoigne une fois de plus de l'émergence de l'institutionnalisation de pratiques marginales.

Toujours à propos de *La Chambre nuptiale*, Rose-Marie Arbour indique que l'œuvre a été l'une des premières sélectionnées par l'équipe de *Art et féminisme*. Pour la conservatrice, il est fondamental que cet environnement soit inclus dans l'exposition puisqu'il correspond, parmi d'autres critères, au décroisement des disciplines propre aux pratiques des femmes en art<sup>225</sup>. Francine Larivée, quant à elle, croit qu'après presque cinq ans sans offrir l'intégralité de l'œuvre et, dans une perspective d'évolution des mentalités, il était pertinent que *La Chambre nuptiale* trouve sa place au musée<sup>226</sup>.

<sup>221</sup> René Viau, « Des oeuvres ouvertes, sculpturales et vécues », *Le Devoir*, Montréal, 23 août 1980, p. 19.

<sup>222</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, op.cit., p. 181.

<sup>223</sup> Richard Martel, « Introduction » in Les éditions Intervention, *Art/société, 1975-1980*, catalogue d'exposition, Québec, Les éditions Intervention et Musée du Québec, 1981, 119 p.

<sup>224</sup> Marcel Fournier. *Les générations d'artistes*, op.cit., p. 110-112.

<sup>225</sup> Entrevue réalisée par France Nadeau avec Rose-Marie Arbour, *Femme d'aujourd'hui*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 22 mars 1982, Archives de la SRC.

<sup>226</sup> Entrevue réalisée par Nicole Gravel avec Francine Larivée, *Telexarts*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 12 mars 1982, Archives de la SRC.

Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer les rapprochements entre *La Chambre nuptiale* et la *Dinner Party*, ce qui justifie le choix des organisatrices de présenter ces œuvres en parallèle. Toutes deux conçues dès 1974 et réalisées simultanément sur plusieurs années, le travail de Francine Larivée et du GRASAM est achevé en 1976, tandis que le monument de Judy Chicago est terminé en 1979. Si l'Américaine croit d'abord réaliser la *Dinner Party* seule, la Québécoise conçoit *La Chambre nuptiale* en équipe dès les débuts du projet<sup>227</sup>. Fruits d'un travail collectif, les deux œuvres se joignent aussi dans leur contenu explicitement féministe et dans leurs imposantes dimensions. En effet, elles occupent chacune une salle entière et exigent des spectateurs qu'ils circulent dans l'espace d'exposition. De plus, le style et les médiums employés relèvent du kitsch et des métiers traditionnels féminins, et rassemblent des fragments élaborés à partir du travail du textile. Finalement, nous ne pouvons ignorer que la *Dinner Party* et *La Chambre nuptiale* amalgament des éléments jouant avec des codes religieux. À cet effet, les textes consacrés à l'œuvre de Judy Chicago rappellent que l'artiste a d'abord pensé faire de son banquet une réplique critique de la dernière cène, dont les convives en auraient été ses cuisinières. D'ailleurs, chacun des côtés de sa table triangulaire comporte treize couverts, soit le nombre de personnes présentes au célèbre repas décrit dans la Bible<sup>228</sup>. Il faut également mentionner que la *Dinner Party* est dépendante d'une mise en scène tout aussi religieuse, soulignée à grands traits par les éclairages, l'espace dépouillé d'une salle de musée et exacerbé par une foule nombreuse recréant des comportements de pèlerins subjugués devant des reliques de saintes femmes<sup>229</sup>.

<sup>227</sup> Entrevue réalisée par Jocelyn Cormier avec Nadine Mackenzie (critique d'art), *Hebdo dimanche*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 20 février 1983, Archives de la SRC.

<sup>228</sup> Thomas Albright, « Guess who's coming to Judy Chicago's Dinner », *Artnews*, vol. 78, n° 1, jan. 1979, p. 62.

<sup>229</sup> Par rapport à l'accord de la *Dinner Party* à une présentation muséale « classique » : « L'œuvre comporte en même temps les interdits classiques de la présentation en musée. Une clôture de protection avait été prévue, dès l'origine, de même qu'un mécanisme de fixation des couverts à la structure de la table. »

(Nicole Dubreuil-Blondin, « Une communion au musée », *Spirale*, n° 23, mars 1982, p. 12.)

Dans *La Chambre nuptiale*, Larivée renverse l'utilisation habituelle des objets de culte de sa chambre-chapelle afin de mieux subvertir l'idéologie catholique, omniprésente dans la culture québécoise. L'artiste nous informe qu'elle a créé son œuvre à partir de connaissances relatives à la Contre-Réforme<sup>230</sup>, dans le but de l'investir d'une imagerie baroque forte de symboles. D'ailleurs, les évocations religieuses sont doublées d'une constante érotique qui transparaît dans le décor satiné et la surdose de kitsch. Très assumé dans les superlatifs rosés et lustrés, ce travail vise une distanciation critique comptant sur un refus du spectateur de se reconnaître dans cet environnement chargé de clichés, ouvrant ainsi la voie à une meilleure lecture de l'œuvre. L'artiste dénonce le fait que l'Église se soit approprié la sexualité des fidèles pour bâtir son pouvoir et son contrôle, stipulant que ces derniers, et surtout ces dernières, n'ont eu, au cours de l'histoire, aucune identité lorsqu'elles se trouvaient dépourvues de statut marital<sup>231</sup>.

Bien que la *Dinner Party* et *La Chambre nuptiale* correspondent toutes deux à des valeurs féministes, leurs propos sont nettement distincts. La première est centrée sur la reconnaissance culturelle des femmes et souligne leur contribution à l'avancement de la civilisation occidentale, tout en laissant transparaître un désir d'accéder à cette même légitimation. L'œuvre de Larivée, quant à elle, est un commentaire social et décrie, dans une perspective didactique, l'institution du mariage et la vie de couple. L'accueil du public, de la presse généraliste et des critiques n'est pas identique pour l'une et l'autre des œuvres. La dernière partie du chapitre sera consacrée à la réception critique de *Art et féminisme* et plus

---

<sup>230</sup> Contre-Réforme : Survenue au XVI<sup>e</sup> siècle suite à l'instauration de la Réforme protestante (inspirée des thèses de Luther), la Contre-Réforme fut la réponse, parfois violente, de l'Église catholique. Plusieurs artistes servirent cette idéologie en faisant profiter les autorités catholiques de leur talent, notamment dans la construction d'églises baroques. « Le monde catholique comprit alors que l'art pouvait servir la religion plus puissamment [...]; il pouvait contribuer à persuader, retenir ou ramener ceux qui peut-être avaient trop lu. Architectes, peintres et sculpteurs furent invités à faire des églises un déploiement de magnificence et de féerie, capable de transporter le fidèle ».

(Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, 1997 (1950), p. 437.)

<sup>231</sup> Entrevue avec Francine Larivée, *op.cit.*

particulièrement à celle de *La Chambre nuptiale*. La *Dinner Party* ayant été évoquée en filigrane de la majorité des commentaires critiques, nous ne pourrions faire fi des comparaisons dans notre analyse. Finalement, nous commenterons les présentations ultérieures de l'œuvre de Francine Larivée et du GRASAM.

### 2.3. La réception de *Art et féminisme* et de *La Chambre nuptiale*

Tel que rapporté par la direction du Musée d'art contemporain ainsi que par plusieurs journalistes et critiques, *Art et féminisme* est un très grand succès de foule. Dès les débuts de l'exposition, les visiteurs sont nombreux à se précipiter à la Cité du Havre. Le soir du vernissage, on estime la foule à 2 000 personnes<sup>232</sup> tandis que plus de 25 000 individus visitent l'exposition lors du premier mois d'ouverture<sup>233</sup>. Au total, 90 000 personnes assistent à l'inauguration des réalisations féministes du Musée d'art contemporain au printemps 1982, incluant celles des Québécoises et celle de Judy Chicago<sup>234</sup>.

Comment expliquer un si grand succès? Plusieurs éléments de réponse nous permettent de rendre compte de l'attrait du public pour un tel événement féministe. À la lumière des articles, des archives et des données sociohistoriques en lien avec la présentation de *Art et féminisme* et de *La Chambre nuptiale*, nous observons que leur réception s'articule autour de trois axes. D'abord, la validation du projet par une œuvre américaine, malgré qu'en 1982, le champ des arts visuels du Québec ne soit plus en état de rattrapage et possède son système d'enseignement, ses institutions et son autonomie propres. Comme nous l'avons expliqué précédemment, les années 60 et 70 voient les structures scolaires se transformer, la mise sur pied de galeries et de musées ainsi que la création d'un système de financement public de la culture. Deuxièmement, ce serait la légitimation de la présence des femmes dans les réseaux artistiques et politiques

<sup>232</sup> Jean Tourangeau, « La chambre nuptiale », *La Presse*, Montréal, 20 mars 1982, p. C24.

<sup>233</sup> S.n., « Exposition à Montréal. Des milliers de visiteurs pour Art et féminisme », *La Forge*, vol. 7, n° 14, 9 avril 1982, p. 5.

<sup>234</sup> S.n., « Dinner Party's over after six hectic weeks », *The Gazette*, Montréal, 4 mai 1982, p. B5.

québécois qui aurait facilité l'organisation d'une exposition de cette ampleur et de ce contenu, et qui a permis une large diffusion. Finalement, la réussite de *Art et féminisme* serait en concordance avec l'ouverture à de nouveaux paradigmes plastiques dont un retour à la peinture et aux médiums bidimensionnels.

### 2.3.1. Le phénomène « *Dinner Party* »

La *Dinner Party* n'ayant été présentée que dans quatre musées américains suite à son achèvement en 1979, sa venue dans la métropole constitue une première canadienne et internationale. Avant cette primeur montréalaise, l'œuvre est peu connue au Québec hors de milieux artistiques et féministes spécialisés<sup>235</sup>. Malgré cette réalité, elle a tout de même attiré des foules records et il est intéressant d'observer le parcours de sa première réception critique au début des années 80. En retraçant le fil des commentaires et des articles consacrés à Judy Chicago, nous constatons que sa production a suscité l'intérêt des médias canadiens dès 1979, année de l'inauguration de la *Dinner Party* au San Francisco Museum of Modern Art. Par exemple, le passage de l'œuvre au Brooklyn Museum, en périphérie de New York, a attiré quelques journalistes et critiques d'art d'ici. En octobre 1980, *Le Téléjournal* de Radio-Canada présente un court reportage intitulé « Exposition controversée à New York dédiée à la lutte des femmes »<sup>236</sup>. Outre une brève description de l'œuvre et un résumé des propos de Chicago, le journaliste indique la diversité de points de vue émis sur la *Dinner Party*, opinions se divisant entre des commentaires dithyrambiques et des condamnations pour vulgarité, mauvais goût et kitsch. Quelques mois plus tard, la journaliste Andréanne Lafond s'entretient avec la critique d'art Monique Brunet au sujet de l'œuvre<sup>237</sup>. Cette dernière décrit en détail le banquet créé par Chicago puis, compare l'achalandage au Brooklyn Museum à celui d'une

<sup>235</sup> Étonnamment, ce n'est qu'encore dans ces mêmes cercles que l'on crédite la *Dinner Party* de la valeur historique qui lui revient aujourd'hui.

<sup>236</sup> Michel Benoît, « Exposition controversée à New York, dédiée à la lutte des femmes », *Le Téléjournal*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 18 octobre 1980, Archives de la SRC.

<sup>237</sup> Andréanne Lafond, « La critique d'art Monique Brunet entretient l'intervieweuse sur l'exposition "Dinner party", qui eut lieu au Musée Brooklin de New York », *La vie quotidienne*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 23 janvier 1981, Archives de la SRC.



rétrospective de Picasso présentée (au courant de la même année) au Museum of Modern Art de New York. Ensuite, elle ajoute que Judy Chicago est venue deux fois à Montréal pour présenter son travail lors de conférences. Ceci indique qu'il y a une communauté locale intéressée par le phénomène Chicago et composée probablement d'une majorité d'anglophones, plus proches des mouvements féministes américains.

Si des journalistes d'ici s'intéressent à la *Dinner Party* avant que l'on annonce sa venue à Montréal, c'est sans contredit grâce aux foules qui s'y pressent. En effet, Chicago n'en est pas à ses premières armes. Elle a à son actif plusieurs expositions solos présentées aux États-Unis et à l'international et a fondé une école d'art uniquement consacrée aux femmes au début des années 70<sup>238</sup>. De plus, des groupes d'Américaines ont fait pression sur des musées afin que la *Dinner Party* y soit exposée<sup>239</sup>. Sa visite à Montréal est initiée par Arlette Blanchet, une conservatrice du Musée d'art contemporain qui a vu l'œuvre au Brooklyn Museum et qui en a été fortement secouée.

C'est madame Arlette Blachette [*sic*], du service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain, qui, à la suite d'une visite qu'elle fit au musée de Brooklyn où était présentée l'œuvre de Judy Chicago, proposa la présentation à Montréal du « Dinner Party ». J'aimais tellement l'œuvre, nous a dit madame Blachette [*sic*], que je voulais absolument qu'elle vienne à Montréal. À l'époque, je ne savais pas si le Musée d'art contemporain allait me réengager et j'étais même prête à organiser une exposition du « Dinner Party » en tant que conservateur indépendant<sup>240</sup>.

Pour en revenir à l'apport de la *Dinner Party* à la renommée de *Art et féminisme*, Francine Couture et Suzanne Lemerise, respectivement sociologue de l'art et anthropologue, expliquent le succès de l'exposition organisée par Arbour par un phénomène de cause à effet :

---

<sup>238</sup> Lisa Balfour Bowen, « Agony of women crystallized in ceramic », *Toronto Star*, Toronto, 20 mars 1982, p. F5.

<sup>239</sup> Natalie Veiner Freeman, « Judy Chicago. A Dream of a Dinner Party », *City Woman*, printemps 1982, p. 56.

<sup>240</sup> Gilles Toupin, « Le “Dinner Party” de Judy Chicago à Montréal », *La Presse*, Montréal, 2 mars 1981, p. A12.

C'est l'exposition du « Dinner Party » qui a rendu possible l'exposition des quarante femmes artistes et de la « Chambre Nuptiale » qui, sans la venue de l'œuvre américaine, n'auraient jamais été présentées au musée. La crédibilité de Judy Chicago a permis le débat « Art et féminisme » dans le champ de la production artistique québécois. Grâce à elle, la lutte des femmes entre dans le milieu institutionnel des arts visuels<sup>241</sup>.

Ce commentaire est en fait la résultante d'un article-bilan rédigé quelques mois après la tenue de l'exposition et issu d'une communication prononcée une demi-année plus tôt au Théâtre Expérimental des Femmes<sup>242</sup>. Publié dans *Possibles*, une revue regroupant poètes, sociologues, historiens d'art et intellectuels<sup>243</sup>, cet essai nous a été très profitable et nous a permis de vérifier certaines hypothèses quant à la réception de l'exposition. Nous y ferons donc référence à plusieurs reprises dans les pages qui suivent.

### 2.3.2. La légitimation des femmes dans le champ des arts visuels

Couture et Lemerise expliquent aussi le succès de l'exposition par un second phénomène, celui de la présence des femmes dans l'administration des arts et dans des postes décisionnels : « La professionnalisation de la femme artiste n'est pas indépendante de celle d'autres femmes impliquées dans les postes conditionnant et régissant les rapports de forces qui animent les différents lieux de pouvoir dans le domaine des arts plastiques »<sup>244</sup>. Selon cette hypothèse, si *Art et féminisme* a pu être concrétisée, c'est entre autres grâce à l'intégration des femmes dans divers postes de la sphère artistique et par extension, du domaine politique.

---

<sup>241</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *op.cit.*, p. 38.

<sup>242</sup> Le Théâtre Expérimental des Femmes a été intégré à ce que nous connaissons aujourd'hui comme l'Espace Go.

<sup>243</sup> Lors de sa fondation en 1976, la revue *Possibles* avait pour objectif de « rendre compte des diverses pratiques émancipatoires pour les réunir autour d'un projet de société autogestionnaire. »

(Jacques Pelletier, « Éditorial. Un réfractaire exemplaire », *Possibles*, vol. 29, n<sup>os</sup> 3-4, automne 2005, [http://www.possibles.cam.org/archives\\_vol29\\_no3\\_4\\_2005.html](http://www.possibles.cam.org/archives_vol29_no3_4_2005.html), site consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2008.)

<sup>244</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *op.cit.*, p. 34.

De fait, une ministre d'État à la Condition féminine consacre son emploi du temps au dossier des femmes à l'Assemblée nationale depuis 1979. Au moment de l'ouverture de *Art et féminisme*, Pauline Marois en est la responsable. Présidente d'honneur lors du vernissage, tenu simultanément à celui de la *Dinner Party*, elle y prononce un discours en anglais dans lequel elle affirme qu'il est impossible de ne pas faire le lien entre la présence des femmes dans l'administration muséale et la présentation de cette exposition<sup>245</sup>. Bien sûr, les vernissages sont des espaces où les politiciens tirent profit d'un vaste public pour souligner leurs réalisations personnelles et celles de leur gouvernement. En faisant cette déclaration sur l'importance des femmes dans des postes administratifs, Pauline Marois ne souligne pas que les bons coups des gestionnaires du Musée d'art contemporain, elle valorise également le rôle du gouvernement québécois et du ministère des Affaires culturelles dans la réussite de l'exposition.

Il faut dire qu'à cette époque, le Musée d'art contemporain n'est pas une corporation autonome et que, dans les faits, il est sous la gouverne du ministère des Affaires culturelles. Dans ce contexte, l'image de l'institution reflète, par extension, celle du gouvernement. En préconisant une approche d'ouverture vis-à-vis des femmes, c'est tout l'appareil exécutif qui s'en trouve légitimé. La démarche de l'administration péquiste est donc tout à fait logique, d'autant plus que dans un climat post-référendaire, l'intégration du plus grand nombre de citoyens à un projet de société est une nécessité. D'ailleurs, dans le contexte du premier référendum, l'affaire des « Yvettes »<sup>246</sup> a créé une fausse division chez

---

<sup>245</sup> *Art et féminisme. Musée d'art contemporain*. Discours prononcé par Pauline Marois, ministre d'État à la Condition féminine, 11 mars 1982, document dactylographié, p. 3, dossier de presse de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, EVE 007634.

<sup>246</sup> Les « Yvettes » est le nom que se sont donné les femmes militant pour le camp du NON lors du référendum de 1980. Yvette étant l'épouse de Claude Ryan (chef du Parti libéral du Québec et du camp du NON), les partisans ont emprunté son prénom suite à une déclaration de Lise Payette décriant le fait que le chef du camp opposé ait une vision rétrograde de la femme, sa conjointe ne travaillant pas à l'extérieur du foyer.

(Renée Dandurand et Évelyne Tardy, « Le phénomène des Yvettes à travers quelques quotidiens » in Yolande Cohen (dir.), *Femmes et politique*, Montréal, Le Jour, coll. « Ideelles »

les Québécoises et le parti au pouvoir se voit dans l'obligation de projeter une image des plus inclusives. Tel que le mentionnent Lemerise et Couture, « L'accueil chaleureux de l'exposition par les représentants de l'État québécois indique peut-être qu'ils en ont mesuré les retombées politiques! »<sup>247</sup>

Il n'en reste pas moins qu'au moment de l'ouverture de *Art et féminisme*, la présence des femmes dans des postes décisionnels clés est une réalité tangible. D'ailleurs, le Musée d'art contemporain est dirigé par des femmes depuis 1972. Fernande Saint-Martin, historienne de l'art et sémiologue, a été à la tête de l'institution de 1972 à 1977, tandis que l'historienne de l'art Louise Letocha a administré l'établissement entre 1977 et 1982<sup>248</sup>. Une équipe composée presque uniquement de femmes a mis sur pied les expositions du printemps 1982 : la responsable de *Art et féminisme*, Rose-Marie Arbour, a été recrutée par la directrice du Musée et partage les tâches de coordination avec Christine Ross, dont le rôle est d'assister la conservatrice invitée et de planifier la portion vidéo de l'événement. Arlette Blanchet, conservatrice au MAC, assure la gestion et le commissariat de la *Dinner Party*.

Bien sûr, le regroupement de femmes au sein de ces projets d'exposition résulte de l'objet même de la présentation : le féminisme. Cependant, si tant de femmes compétentes ont pu être mobilisées, c'est grâce à leurs acquis professionnels occasionnés par une hausse considérable de leur niveau de scolarité et de leur présence accrue dans les facultés universitaires se dédiant à l'étude et à la pratique des arts. Depuis les années 70, des historiennes de l'art s'investissent dans des recherches consacrées à la spécificité du travail des femmes, études jusque-là inusitées. Le catalogue de *Art et féminisme* en est l'un des premiers témoins et évoque la pluralité des approches féministes. Il rassemble une dizaine de théoriciennes issues tant de la littérature, de la sociologie, de la psychanalyse

---

« Les idées du jour », 1981, p. 21-54 et Lise Payette, *Des femmes d'honneur. Une vie engagée, 1976-2000*, Montréal, Éd. Libre Expression, 1999, p. 78.)

<sup>247</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *op.cit.*, p. 38.

<sup>248</sup> S.n., « Intérim à la direction du MAC », *Le Soleil*, Québec, 6 août 1982, p. A16.

que de l'histoire de l'art et atteste leur haut niveau de compétences. Selon Rose-Marie Arbour, il n'y a pas à l'époque d'espace qui rend possible la conjonction de textes relevant d'une aussi grande diversité de points de vue disciplinaires. La publication est donc à la fois l'occasion de rédiger un compte rendu d'une manifestation artistique et de réaliser un outil de référence sur les pratiques artistiques des femmes<sup>249</sup>.

Beaucoup plus qu'un simple instrument didactique accompagnant une exposition, la publication *Art et féminisme* est une véritable entreprise de légitimation du travail des femmes. Le simple fait de regrouper tant de théoriciennes permet de rendre plus crédible le projet et son propos<sup>250</sup>. À cet effet, quelques commentateurs soulignent la qualité du catalogue et le considèrent parfois comme l'élément le plus novateur de l'exposition, parce qu'il apparaît comme le premier document québécois à « [...] pose[r] la question du féminisme dans son rapport à l'art »<sup>251</sup>.

### 2.3.3. Art et féminisme au sein de la presse spécialisée

#### 2.3.3.1. Un événement annonciateur de nouveaux paradigmes

Si le propos du catalogue est novateur, c'est qu'il émane d'un projet tout aussi original : énoncer clairement l'interpénétration d'un fait sociopolitique à des œuvres plastiques, et ce, non à partir de l'engagement revendiqué des artistes, mais à partir des éléments picturaux féministes perçus dans les œuvres, qu'il s'agisse du thème ou des techniques employées dans la concrétisation du travail<sup>252</sup>. Bien qu'il ne soit pas totalement nouveau que des créatrices se voient rassemblées sous la bannière du féminisme, il est inédit qu'au Québec cet enjeu

<sup>249</sup> Entrevue avec Rose-Marie Arbour, *op.cit.*

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> René Payant, « Art et féminisme. Un enjeu politique », *Lettres québécoises*, n° 27, automne 1982, p. 84.

<sup>252</sup> Malgré que le récit autorisé de *Art et féminisme* établisse un rapprochement entre des éléments visuels et des revendications sociales, plusieurs artistes participantes ne considèrent pas leur travail comme féministe.

soit présenté dans un cadre institutionnel<sup>253</sup>. Couture et Lemerise expliquent le phénomène de cette façon :

L'affrontement qu'a produit l'événement « Art et féminisme » est double : tout en dénonçant l'oppression des femmes, il s'est opposé à l'esthétique dominante formaliste. Le contexte clairement affirmé de l'exposition imposait donc au public une lecture des objets d'art devant tenir compte de la tradition de la lutte des femmes et non seulement du développement formel et technique de l'art<sup>254</sup>.

Dans ce contexte, il devient intéressant d'analyser les perceptions des critiques et des spécialistes, et de relever les discours et idéologies qui sous-tendent leur visite.

Couture et Lemerise offrent un panorama de la réception critique de l'exposition, mais abordent à peine les propos tenus par les différents analystes issus de la presse spécialisée. Nous expliquons cette discrétion par le délai de publication de plusieurs revues. Au moment où *Possibles* s'en va sous presse, d'autres articles-bilans sont sur le point d'être imprimés et les deux théoriciennes ne peuvent les avoir consultés. Il est à noter que nous réunissons sous le vocable de « presse spécialisée » des périodiques à vocation culturelle tant du domaine restreint des arts visuels que de celui, plus large, de la littérature et des sciences humaines qui ont publié des articles de fond sur le projet élaboré par Rose-Marie Arbour.

Au total, l'intérêt pour l'institutionnalisation d'un phénomène artistique « marginal » est partagé par six périodiques. Deux revues ont fait paraître des comptes rendus lors de la tenue de l'exposition soit *Spirale*, qui a pour mandat de poser un regard critique sur des productions culturelles issues de diverses

---

<sup>253</sup> Notons qu'aux États-Unis, l'imposante exposition *Women Artists : 1550-1950* (Los Angeles County Museum of Art, University of Texas at Austin, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, The Brooklyn Museum, New York, 1976-1977) a permis de révéler un pan caché de la création occidentale : l'art des femmes. Sans s'afficher comme féministe, l'événement ouvrira la porte à de nombreuses relectures historiques.

(Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Women Artists : 1550-1950*, catalogue d'exposition, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art et New York, Alfred A. Knopf, 1977, 367 p.)

<sup>254</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *op.cit.*, p. 36.

disciplines artistiques et intellectuelles<sup>255</sup>, et *Cahiers des arts visuels du Québec*, qui voue un numéro entier à l'art des femmes ainsi qu'à deux événements lui étant consacrés, soit *Art et féminisme* et *Réseau Art/Femmes*<sup>256</sup>. À l'automne 1982, *Lettres québécoises*, *Vie des Arts*, *Possibles* et *Revue d'Esthétique*, seule publication étrangère s'intéressant au phénomène, font paraître des exposés critiques sur l'événement du Musée d'art contemporain.

D'entrée de jeu, nous éliminons de notre analyse le numéro des *Cahiers des arts visuels du Québec* puisque le seul texte directement consacré à *Art et féminisme* est rédigé par sa conservatrice. Il consiste en une explication du concept de l'exposition et des critères de sélection des artistes. Il ne peut donc être question de « réception » dans ce cas. De plus, *Spirale* publie une entrevue réalisée avec Rose-Marie Arbour dans laquelle cette dernière décrit la genèse du projet ainsi que ses principaux objectifs<sup>257</sup>. Il en ressort un exercice de légitimation où est énoncé le dessein d'atteindre un public large et non obligatoirement spécialisé tout comme le projet d'illustrer la spécificité de l'art des femmes sans l'assujettir à une stricte illustration d'un fait social.

Pour ce qui est de la teneur des articles parus à l'automne 1982, nous percevons un ajustement des modes d'analyse exigé par le contenu de l'exposition et dans certains cas, un malaise face aux œuvres intégrant une composante communicative. Le début des années 80 semble être un moment charnière dans l'art contemporain, caractérisé par la perte de vitesse du formalisme à

---

<sup>255</sup> « Notre mandat », site web de la revue *Spirale*, [http://www.spiralemagazine.com/06\\_mandat.html](http://www.spiralemagazine.com/06_mandat.html), site consulté le 18 novembre 2008.

<sup>256</sup> Quatre expositions connexes et sans lien avec *Art et féminisme*, se tiennent du 10 au 28 mars 1982 à divers endroits de la province. Regroupées sous l'appellation *Réseau Art-femmes*, les manifestations sont diffusées dans les villes québécoises dispensant un enseignement universitaire en art, soit Montréal, Québec, Sherbrooke et Chicoutimi. Tant des galeries universitaires, des centres communautaires que des centres d'artistes autogérés sont investis pour l'événement.

(Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », *op.cit.*, p. 121 et Lucie Bernard, « L'art au féminin pluriel », *Le Soleil*, Québec, 13 mars 1982, p.E7.)

<sup>257</sup> Lysanne Langevin, « Concentrer les énergies », *Spirale*, n° 23, mars 1982, p. 7.

l'américaine et par un retour à une peinture expressionniste<sup>258</sup>. Aussi, les critiques issus de la presse spécialisée affirment inconsciemment cette nécessité d'ajuster leurs paramètres d'analyse.

*Lettres québécoises*, une publication qui porte un regard critique sur la production littéraire de la province, et ce, tant dans le domaine de la fiction que dans celui de l'essai, consacre un article au catalogue de *Art et féminisme*, via la plume de l'historien d'art René Payant. Dithyrambique quant au contenu du catalogue, Payant l'est moins lorsque vient le temps de commenter le concept et les œuvres de l'exposition. « [...] [L]es œuvres qu'elle regroupait n'avaient rien de très bouleversant ni d'impressionnant. La valeur de l'exposition émergea plutôt du projet dans son ensemble »<sup>259</sup>. Plus loin, il ajoute :

*Art et féminisme* est sans doute une variable, mais plus spécifiée, de la confrontation art et politique. [Elle est] une critique de l'idéologie et un débat sur la fonction communicative de l'art; débat qui prend racine dans la délicate et épineuse problématique du contenu, du message dans l'objet d'art [...]. [...] la forme d'expression est subordonnée à l'efficacité du message à transmettre<sup>260</sup>.

Selon Payant, le thème de l'exposition doit être étudié comparativement à d'autres phénomènes et disciplines dans lesquelles les questions artistiques et sociales sont liées, mais il ne parvient pas à déterminer une méthode d'analyse propre à l'association « art et féminisme ». À ses yeux, ce couplage est caduc et il questionne la légitimité du traitement singulier de l'art des femmes. Par ailleurs, son intervention est très révélatrice de la nouveauté de l'étude du phénomène au Québec. Les schèmes de recherche relatifs à l'art féministe étant presque inexistant à l'époque, les questionnements du critique annoncent en quelque sorte l'ouverture de l'histoire de l'art à une diversité de disciplines des sciences sociales survenue au cours des années 80 et 90.

<sup>258</sup> Voir Jean Paquin, « L'expressionnisme postmoderne au Québec, 1981-1987 » in Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, p. 91-111.

<sup>259</sup> René Payant, « Art et féminisme. Un enjeu politique. », *op.cit.*, p. 84.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 85.



Chez Mikel Dufrenne, philosophe esthéticien, et Suzanne Joubert, artiste et critique, publiés respectivement dans *Revue d'Esthétique* et *Vie des Arts*, l'approche d'analyse inclut un ajustement de leurs critères au contenu de l'exposition. Dufrenne s'interroge sur les valeurs transgressives de l'art contemporain et pose l'enjeu de l'art des femmes comme une double dissidence renforcée par sa présence dans un cadre institutionnel. En bref, il lie l'efficacité du contenu de l'œuvre à sa forme, préconisant une lecture polysémique et rejette de ce fait une approche purement formaliste. Quant à Suzanne Joubert, elle tente de définir des règles de fonctionnement propres aux œuvres de *Art et féminisme* tout en soulignant le malaise et le silence de certains commentateurs face à l'exposition. Elle déboulonne au passage l'idéologie formaliste : « À ceux qui voudraient une critique formaliste de cette manifestation, je réponds par anticipation que s'il est une chose que l'art féminin/féministe rejette, c'est bien le Formalisme [*sic*] et qu'il était temps! »<sup>261</sup>

#### 2.3.4. La réception de *Art et féminisme* au sein de la presse généraliste

Au sein de la presse généraliste, les comptes rendus de *Art et féminisme* sont très divers, passant d'entrefilets descriptifs à des textes plus exhaustifs et à des critiques bien structurées. Règle générale, ces articles annoncent la tenue de l'exposition et décrivent les activités connexes. Outre certains spécialistes, peu de commentateurs se sont attardés particulièrement à des œuvres ou à des artistes. La plupart des textes intègrent un large commentaire sur la *Dinner Party* en l'associant au passage avec *La Chambre nuptiale*.

Compte tenu du propos de l'exposition, une sous-portion de la presse généraliste s'y intéresse particulièrement. Il s'agit des femmes journalistes travaillant pour les grands quotidiens et pour la presse féminine et féministe. Nous entendons par

---

<sup>261</sup> Suzanne Joubert, « À la découverte de l'art féminin », *Vie des Arts*, n° 108, sept.-oct.-nov. 1982, p. 69.

presse féminine et féministe tant les mensuels culturels que les publications abordant des enjeux relatifs aux droits des femmes. Exprimant une sensibilité accrue face au projet de Rose-Marie Arbour, certaines journalistes saluent un mode de fonctionnement opérant hors des critères de sélection propres au système muséal, soulignant l'utilisation de médiums considérés comme artisanaux (travaux d'aiguille, céramique, tissage) et l'apport du travail de collaboration à la source de certains projets. Ces critiques insistent aussi sur le phénomène de rencontre suscité par *Art et féminisme*, appuyant leur propos sur le record d'achalandage observé entre autres lors du vernissage<sup>262</sup>. La journaliste Danielle Zana analyse l'événement ainsi : « [...] ]les femmes venues assister au vernissage [...] exprimaient leur solidarité face aux œuvres occultées par le discours culturel dominant »<sup>263</sup>. Notant la récente présence des femmes dans le système de l'art contemporain, elles font ressortir la pertinence d'exposer dans un musée d'État des œuvres qui habituellement trouvent leur place dans un réseau parallèle. On comprendra facilement que leurs textes soient distincts de l'ensemble des commentaires issus d'un milieu critique plus traditionnel.

Alors que la responsable de l'exposition propose un projet ouvert à une diversité de disciplines, soulignant ainsi la pluralité du travail des femmes, il semble qu'un grand nombre de critiques de la presse généraliste n'aient pas perçu l'originalité de l'exposition malgré que ses objectifs aient clairement été formulés dans le catalogue et dans différentes entrevues réalisées auprès de Rose-Marie Arbour. Il se dégage des rares textes consacrés spécifiquement à *Art et féminisme* une inadéquation entre les écoles de pensée de leurs auteurs et les œuvres de l'exposition. Finalement, nous observons deux grandes condamnations énoncées par les journalistes : celle de la ghettoïsation du travail des femmes et celle de la piètre qualité formelle des œuvres. Ironiquement, la conservatrice invitée a favorisé une déhiérarchisation des médiums et un

---

<sup>262</sup> Danielle Zana, « La convivialité au féminin », *Le Devoir*, Montréal, 20 mars 1982, p. 22.

Lise Bissonnette, « Variation sur un même thème », *Le Devoir*, Montréal, 3 avril 1982, p. 14.

<sup>263</sup> Danielle Zana, « La convivialité au féminin », *op.cit.*

mélange des genres dans l'accrochage, afin que l'attention soit surtout portée sur le thème de l'exposition.

Jean Tourangeau, critique au quotidien *La Presse* s'exprime à quelques reprises pendant la durée de *Art et féminisme*. Son opinion est mitigée et il témoigne d'abord de l'apport vital des femmes en art, mais s'oppose à certains moyens plastiques employés par celles-ci pour détourner les courants dominants. Une semaine après l'ouverture de l'exposition, il déclare que ce projet artistique mise davantage sur le sexe des artistes (!) que sur les qualités formelles des œuvres, s'attardant au passage à la bidimensionnalité de plusieurs travaux. Aussi, il conçoit que, selon ce qui a cours dans le milieu institutionnel des arts, les productions de *Art et féminisme* ont « [...] une valeur perceptive faible »<sup>264</sup> et ne reflètent pas les tendances de l'époque en art contemporain. Par exemple, il aborde les bannières de Marie Décary et Lise Nantel comme des objets dont « la caractéristique [...] n'est pas de s'insérer dans le système de l'art »<sup>265</sup>. Il ajoute, au sujet de *La Chambre nuptiale*, que l'œuvre mise davantage sur les émotions des visiteurs plutôt que sur leurs sensations plastiques<sup>266</sup>.

À cet effet, Couture et Lemerise relèvent que Jean Tourangeau, « cherche une adéquation entre contenu et propositions plastiques et formelles propres à l'avant-garde »<sup>267</sup>, sans toutefois définir ces critères. Dans le contexte de l'époque, marqué par une dématérialisation de la pratique, l'art conceptuel et l'installation seraient peut-être davantage ce que Tourangeau considère comme avant-gardiste. Contrairement à ses remarques, nous ne voyons dans la variété des œuvres bidimensionnelles de *Art et féminisme* qu'un signe avant-coureur du retour à la peinture propre aux années 80, qui sera par la suite intégré dans une vague de productions très politisées. Qualifiée d'« expressionnisme

---

<sup>264</sup> Jean Tourangeau, « Au MAC. Art et féminisme », *La Presse*, Montréal, 20 mars 1982, p. C24.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> Jean Tourangeau, « La chambre nuptiale », *op.cit.*

<sup>267</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *op.cit.*, p. 41.

postmoderne »<sup>268</sup>, cette réapparition de la peinture se formule par une rupture face au formalisme « au profit d'une figuration critique, libre et subjective » et par « la nécessité d'exprimer différents aspects de la condition humaine »<sup>269</sup>, tel que le définit le sociologue de l'art, Jean Paquin.

Ces artistes préfigurent un courant autorisant l'inscription d'une peinture québécoise dans les sillons du postmodernisme défini par le culte de la libération personnelle et l'appropriation d'une référence expressionniste dans le champ de la pratique artistique. Ainsi l'exposition *Art et féminisme* (Musée d'art contemporain de Montréal, 1982) fait notamment découvrir les travaux de Carmen Coulombe et de Marion Wagschal. Ces artistes refusent la spécificité moderniste en revendiquant leur statut de sujets. Dans une approche à la fois expressionniste et réaliste, elles puisent dans la mémoire du corps « les éléments constitutifs pour de nouvelles propositions et attitudes esthétiques et existentielles »<sup>270</sup>.

Parmi d'autres textes publiés au sein de la presse généraliste, nous observons que René Viau, critique au *Devoir*, abonde dans le même sens que son collègue de *La Presse*. S'attardant aux œuvres réalisées dans les paramètres des métiers traditionnels féminins, il les associe à une forme de folklore ghettoïsant, oubliant qu'elles ont, bien souvent, été créées dans un esprit de subversion. De plus, il tâche de trouver dans les travaux des motifs récurrents : figuration, emmaillotage, enfermement, références au corps et critique des comportements et conventions féminins. Puis il pose l'interrogation suivante, résumant l'essentiel de son propos : « En quoi la production visuelle des femmes est-elle différente de celles des hommes? Anti-formaliste bien sûr. Greenberg et la "planéité du support" ... athlétique ... en prennent un coup »<sup>271</sup>. Une tentative de compréhension de la création féministe ressort de son texte, mais elle trahit toutefois un malaise exprimé par des allusions machistes et des blagues sexistes.

Suzanne Lemerise et Francine Couture expliquent les réactions des critiques de la presse généraliste par la singularité du projet d'exposition : « Cet événement déjoue les valeurs sur lesquelles les experts fondent leur jugement, rareté de

<sup>268</sup> Jean Paquin, « L'expressionnisme postmoderne au Québec, 1981-1987 », *op.cit.*, p. 91-111.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 99 et Diane Guay, « Parler d'elles, à partir d'elles-mêmes » in Rose-Marie Arbour *et al.*, *Art et féminisme*, *op.cit.*, p. 29.

<sup>271</sup> René Viau, « "Art et féminisme" au MAC », *op.cit.*, p. 24.

l'œuvre, son caractère inédit et individuel, se manifestant surtout dans la forme »<sup>272</sup>. L'étendue des commentaires les porte à formuler une conclusion générale qui implique la subordination des arts du Québec aux pratiques américaines. Elles appuient leur hypothèse sur des données du Conseil des arts du Canada qui, dans l'attribution de ses bourses, encourage toujours, au début des années 80, des démarches artistiques formalistes « afin de se conformer aux valeurs artistiques américaines et d'assurer ainsi la réputation internationale de l'art canadien »<sup>273</sup>. Finalement, elles soulignent l'attrait médiatique de la *Dinner Party* et le considèrent comme un second symptôme de l'asservissement des institutions canadiennes face aux États-Unis : « Cette stratégie culturelle que le Musée se voit contraint d'utiliser est révélatrice de notre dépendance culturelle face aux courants artistiques américains »<sup>274</sup>. Elles précisent d'ailleurs ce postulat en affirmant que la *Dinner Party* est l'élément qui garantit la présentation de *La Chambre nuptiale*.

Au-delà de la théorie de Couture et Lemerise, nous observons un phénomène d'indexation de l'exposition engagée. En effet, *Art et féminisme* est associée à un événement qui l'englobe, soit, dans le cas qui nous intéresse, la présentation de la *Dinner Party*. Bien que cette œuvre ne connaît pas, en 1982, la réputation dont elle bénéficiera quelques années plus tard, la primeur que constitue sa présentation montréalaise aura tôt fait d'assigner aux créatrices locales une place de second rang.

### 2.3.5. La réception critique de *La Chambre nuptiale*

Œuvre principale de *Art et féminisme*, par ses dimensions et sa renommée, *La Chambre nuptiale* est présentée dans son intégralité pour la quatrième fois de sa courte histoire. Depuis sa création au milieu des années 70, Larivée et le GRASAM ne l'ont fait circuler que dans des espaces publics consacrés à la

<sup>272</sup> Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *op.cit.*, p. 44.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 38.

consommation et aux loisirs. En effet, seuls des centres commerciaux et Terre des Hommes, le lieu qui a servi au déploiement d'Expo 67, ont accueilli *La Chambre nuptiale*. Sa présence au musée constitue donc une première. À cet égard, il convient de s'interroger sur la perception des critiques face au fait qu'une œuvre destinée à confronter des conventions sociales soit exposée dans un site institutionnel.

Au *Devoir*, deux commentateurs s'intéressent à *La Chambre nuptiale*, dans une perspective de corrélation avec la *Dinner Party*. La rédactrice en chef, Lise Bissonnette, élabore des critiques au côté de celles du philosophe Mikel Dufrenne, dont les articles au *Devoir* sont souvent issus de réflexions plus approfondies qui ont paru en France dans la *Revue d'esthétique*. Tous deux expriment leur appréciation de l'œuvre de Francine Larivée et leurs réserves face au travail de Judy Chicago<sup>275</sup>. Dufrenne fait ressortir l'adaptabilité quasi parfaite de la *Dinner Party* aux installations muséales, ayant pour effets l'exacerbation de la valeur contemplative de l'œuvre et une désagrégation de la pertinence de son commentaire. À propos du projet de Francine Larivée, il salue aussi l'adéquation entre la forme et le contenu de l'œuvre :

Mais, comme pour toute œuvre authentique, sa teneur en vérité est liée à la forme. [...] Et c'est la forme du lieu que peuplent ces personnages qui oblige le spectateur à recevoir le message au plus profond de lui : pour lui montrer l'enfermement, l'œuvre se referme sur lui en même temps que des sons l'investissent [...] <sup>276</sup>.

Lise Bissonnette consacre la majeure partie de son éditorial à dénoncer les faiblesses de la *Dinner Party*, et à souligner la force de transmission émotive de *La Chambre nuptiale* et le caractère percutant de l'œuvre. « L'émotion, la

---

<sup>275</sup> Lise Bissonnette, « Variation sur un même thème », *op.cit.* et Mikel Dufrenne, « Témoignage, notes sur "La Chambre nuptiale" », *Le Devoir*, Montréal, 20 mars 1982, p. 22.

<sup>276</sup> Mikel Dufrenne, « Témoignage, notes sur "La Chambre nuptiale" », *op.cit.*

Bien qu'il traite de « forme », Dufrenne n'utilise pas le mot comme Greenberg l'aurait employé. « [L]'analyse [formelle] peut en effet déboucher sur une sociologie de l'art quand elle montre que la forme porte un contenu social. Ce contenu peut être déchiffré si la réflexion, après avoir affirmé l'autonomie de l'art, s'emploie à la mesurer et la reconnaît relative. Relative à un contexte socio-historique, dont l'impact autorise à penser l'œuvre [...] comme objet de civilisation ». (Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome III, Paris, Éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1981, p. 37-38.)

douleur et la douceur qu'on prétendait nous offrir mêlées, je l'ai trouvée [...] dans une œuvre déjà vieille de six ans, la "chambre nuptiale" de la Québécoise Francine Larivée »<sup>277</sup>.

#### 2.4. A posteriori

À la différence des recherches de Lemerise et Couture, notre étude a l'avantage d'une certaine distance historique, ce qui nous permet de prendre en compte des réflexions et des analyses ultérieures à 1982. Il semble qu'*a posteriori* les spécialistes aient reconnu l'importance de *Art et féminisme*, par son caractère précurseur et son positionnement particulier dans les manifestations d'art québécois. Héritière du champ événementiel, de la politisation des artistes et de l'élargissement du public des arts visuels, l'exposition a suscité l'attention de sociologues de l'art, entre autres, qui la considèrent comme un phénomène novateur.

Marcel Fournier constate que la vague de politisation généralisée en art, qui a eu cours dans les années 60 et 70, a occupé davantage son discours que sa pratique. Outre la revendication de leurs droits et de leur statut professionnel, les créateurs se sont peu commis dans des pratiques subversives. Une exception permet de confirmer la règle : la production féministe. Fournier affirme même que les femmes constituent le seul groupe d'artistes qui parvient à articuler à la pratique un constat de leur situation et une revendication de leurs droits. De plus, il ajoute que *Art et féminisme* « [...] témoigne de l'importance de cette problématique en tentant d'associer la pratique artistique à une réflexion sur le statut social des femmes et des artistes »<sup>278</sup>. Pour Fournier, l'exposition est donc un cas de figure et surtout, le résultat de plus d'une décennie de travail en réseaux parallèles :

---

<sup>277</sup> Lise Bissonnette, « Variation sur un même thème », *op.cit.*

<sup>278</sup> Marcel Fournier. *Les générations d'artistes*, *op.cit.*, p. 112.

L'exposition « Art et féminisme » organisée en mars 1983 [*sic*] par le Musée d'art contemporain en même temps que la présentation du « Dinner Party » de Judy Chicago témoigne de l'importance de cette problématique en tentant d'associer la pratique artistique à une réflexion sur le statut social des femmes et des artistes<sup>279</sup>.

Un second sociologue de l'art, Guy Sioui Durand a réalisé une étude sur les « réseaux périphériques »<sup>280</sup> de diffusion dans laquelle il révèle que les événements d'art du début des années 80 rapprochent

[...] les pratiques artistiques émancipatoires dans l'art parallèle et les plus vastes mouvements sociaux qui ont cours au Québec. Ils sont de ce fait révélateurs de la dynamique féministe qui se développe<sup>281</sup>.

Alors que la création engagée s'articule couramment par une critique des institutions et qu'elle se manifeste par le retrait de certains artistes du système muséologique officiel, il n'en reste pas moins que *Art et féminisme* opère en sens contraire et témoigne des gains des femmes quant à leur présence dans le système des arts (universités, musées et administration) et à la réhabilitation d'un travail considéré comme « traditionnel »<sup>282</sup>. La décennie qui débute est donc témoin de phénomènes opposés : alors que certaines gagnent les réseaux officiels, d'autres s'engagent dans la structuration de centres de diffusion parallèles. Bien que ces réseaux aient poursuivi leur développement, *Art et féminisme* est en quelque sorte le témoin d'un phénomène muséologique d'inclusion de pratiques d'opposition qui se généralisera une décennie plus tard. Nous discuterons de ce raisonnement dans la section suivante.

Aussi, en guise de conclusion à ce chapitre, et afin d'expliquer le cas particulier de *La Chambre nuptiale*, nous en établirons ici la fortune institutionnelle subséquente, c'est-à-dire les présentations ultérieures de l'œuvre ainsi que le contexte de ses expositions. Cet exercice nous permettra de mieux saisir et d'articuler l'inscription de l'œuvre dans l'histoire de l'art du Québec ainsi que

---

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative, op.cit.*, quatrième de couverture.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 185.



d'isoler le phénomène de *La Chambre nuptiale* par rapport au contexte précis de 1982.

Suite à *Art et féminisme* et après plusieurs tentatives vaines pour représenter l'œuvre au Québec et à l'international, la structure est entreposée au Musée d'art contemporain et demeure dans ses réserves pendant 17 ans. Ce n'est qu'en 1999 que des documents photographiques et des archives sont mis en valeur par des conservateurs du Musée de la civilisation lors de l'exposition *Déclics, art et société : le Québec des années 1960 et 1970*<sup>283</sup>. Organisé conjointement avec une équipe du Musée d'art contemporain, cet ambitieux projet a pour dessein de mettre en image et en exposition les grands mouvements culturels et artistiques des années 60 et 70. Tant à Québec qu'à Montréal, le féminisme est mis en avant-plan par les organisateurs, et plusieurs artistes qui ont exposé dans *Art et féminisme* sont réunies dans *Déclics*. Cependant, chacune des institutions articule une problématique propre à sa mission : l'une artistique, l'autre sociologique.

Par cette classification, le Musée de la civilisation met l'accent sur la construction de l'identité de créateur plutôt que sur l'effervescence de la production artistique des années 60 et 70. D'ailleurs, dans une entrevue accordée au *Journal de Québec*, le directeur de l'institution propose une lecture sociohistorique de l'exposition. « Les visiteurs sont donc invités à jeter un regard sur des “objets” plus que sur des œuvres d'art, qui sont en quelque sorte les témoins d'une époque »<sup>284</sup>. Dans ce contexte, *La Chambre nuptiale* est donc appréhendée comme un artefact lié à l'esprit particulier d'un moment historique, plutôt qu'une œuvre d'art ayant le pouvoir de transgresser une contingence temporelle.

---

<sup>283</sup> L'œuvre portait le descriptif suivant : Francine Larivée, *La Chambre nuptiale*, 1976/1999. « Évocation/documentation de l'œuvre originale, sous forme d'environnement incluant des photographies et une composante audio-visuelle. »

(*Déclics, art et société : le Québec des années 60 et 70*. Liste des œuvres, p. 25-26, dossier de presse de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, EVE 007272.)

<sup>284</sup> Denise Martel, « Survol du Québec des années soixante », *Le Journal de Québec*, Québec, 7 juin 1999, p. 38.

Suite à *Déclics*, Francine Larivée lègue différentes parties de *La Chambre nuptiale* au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée de la civilisation. En 2004, l'autel du couple est intégré à une exposition permanente du Musée de la civilisation portant sur l'histoire du Québec et intitulée *Le temps des Québécois*. Présenté dans la dernière portion du parcours aux côtés d'une des *Chevalières des temps modernes* de Décary et Nantel, dans un espace consacré à la Révolution tranquille et aux mouvements sociaux, l'autel n'y est pas appréhendé comme une œuvre d'art, mais plutôt comme un artefact témoignant du mouvement féministe. La vignette accompagnant l'œuvre décrit la pièce de la façon suivante :

Cette fresque faisait partie de « La chambre nuptiale », œuvre de participation d'intervention sociale créée par Francine Larivée et présentée en 1976 au Complexe Desjardins de Montréal. L'artiste et son Groupe de recherche et d'action sociale pour l'art et les médias de communication (GRASAM) remettaient en question l'identité de la femme, de l'homme ainsi que de leurs rapports. Cette œuvre emblématique des années 1970 s'arrimait parfaitement aux revendications féministes tout en critiquant la société de consommation et le pouvoir de l'Église catholique sur la société civile<sup>285</sup>.

Selon ce descriptif, *La Chambre nuptiale* s'insère dans les luttes sociales des années 70 au même titre que le rejet du catholicisme et la montée des mouvements de gauche. Nous en concluons que, tout comme dans *Déclics* et à plus forte raison, la présence de l'œuvre dans une exposition historique cristallise sa signification et lui confère un statut de document de société plutôt que celui de monument artistique.

Il en va ainsi de plusieurs œuvres féministes qui, par la disparition des expositions de femmes au milieu des années 80 et par un déplacement des problématiques vers une subjectivité individuelle<sup>286</sup>, semblent n'avoir été

---

<sup>285</sup> Francine Larivée, *La Chambre nuptiale*, vignette, *Le temps des Québécois*, Musée de la civilisation, 2004.

<sup>286</sup> Rose-Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », *op.cit.*, p. 157.

considérées par l'histoire que comme les témoins d'une époque bouillonnante plutôt que le fruit de sérieuses recherches artistiques.

### 3. *POUR LA SUITE DU MONDE : L'ENGAGEMENT INSTITUTIONNALISÉ*

L'été 1992 est une saison de *blockbusters*<sup>287</sup> pour les musées montréalais qui conjuguent les grands noms de l'art et de l'histoire universelle à la petite histoire de la métropole, ponctuant le 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la ville. Les agences touristiques ayant dépensé de nombreux deniers pour la promotion de Montréal à l'étranger, la saison estivale marque une augmentation de l'achalandage dans l'ensemble des musées de la région métropolitaine. Leurs programmations ayant été développées en conséquence, la plupart des institutions présentent des expositions à visées universelles : Michel-Ange au Musée des beaux-arts, Rome au Palais de la Civilisation (aujourd'hui le casino de Montréal) et le cubisme au Centre canadien d'architecture<sup>288</sup>.

Cette commémoration est également l'occasion de revamper plusieurs édifices et même d'ouvrir et d'inaugurer certaines institutions. C'est le cas du Musée d'art contemporain de Montréal qui, depuis février 1968, occupe des locaux soi-disant temporaires dans un édifice excentré à la Cité du Havre. Pour parler, négociations, budgets, moratoire, construction et dépassement de coûts mènent finalement à la réalisation d'un projet annoncé depuis 9 ans<sup>289</sup> : la relocalisation du Musée au centre-ville, dans le quadrilatère occupé par la Place des Arts. Inaugurée le 28 mai 1992, l'institution revitalisée présente un concert de musique contemporaine ainsi qu'une création originale du Théâtre UBU<sup>290</sup>. Le

---

<sup>287</sup> Voir note 43.

<sup>288</sup> Witold Rybczynski, « L'art pend la crémaillère », *L'actualité*, vol. 17, n° 8, 15 mai 1992, p. 94 et Ann Duncan, « From Roman ruins to Czech cubists, art is booming », *The Gazette*, Montréal, 13 juin 1992, p. K18.

<sup>289</sup> Luc Boulanger, « Musée d'art contemporain : vie intérieure », *Voir*, Montréal, 9 avril 1992, p. 23.

<sup>290</sup> Le concert d'ouverture souligne également l'inauguration de la Cinquième Salle (salle de spectacle qui sera partagée entre le MACM et la Place des arts) et regroupe exceptionnellement le Nouvel Ensemble Moderne, sous la direction de Lorraine Vaillancourt et la Société de musique contemporaine du Québec, dirigée par Walter Boudreault. Le Musée a, pour l'occasion, commandé six courtes pièces à des compositeurs québécois et canadiens. D'autre part, dans le cadre du 7<sup>e</sup> *Printemps électroacoustique*, un événement annuel organisé par l'Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec (ACREQ), des conférences-concerts sur le

Musée dévoile alors deux expositions : *La collection : tableau inaugural*, constituée de pièces de la collection permanente et *Pour la suite du Monde*, un projet international voué à des enjeux sociopolitiques. Ce dernier événement se tient de mai à octobre et regroupant 29 artistes des quatre coins de la planète dont plusieurs créateurs canadiens et québécois<sup>291</sup>.

Conceptualisée dès l'automne 1988<sup>292</sup>, *Pour la suite du Monde* a pour responsables Réal Lussier et Gilles Godmer, des conservateurs réguliers du MACM. L'idée centrale du projet est de rassembler des artistes préoccupés par des questions éthiques se déployant tant dans la sphère sociopolitique que dans l'intimité du quotidien et des relations interpersonnelles.

---

thème de l'écologie sonore sont mises sur pied afin de créer un lien avec le thème de *Pour la suite du Monde*. De plus, le Théâtre UBU propose *Luna Park 1913*, une création inspirée de textes des futuristes russes et de sérigraphies de Kasimir Malévitch réalisées pour l'opéra *La Victoire sur le soleil* et faisant partie de la collection du MACM. Très influencé par l'art moderne, le Théâtre UBU a intégré à ses pièces plusieurs œuvres issues des avant-gardes historiques.

(Pierre Roberge, « Le nouveau Musée d'art contemporain ouvre au printemps », *La Presse*, Montréal, 22 janv. 1992, p. C7; Olivier Asselin, « Le théâtre UBU : l'avant-garde entre la scène et le musée », *Parachute*, n° 66, juin 1992, p. 20-26 et S.n., « Calendrier », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 1, juin-juil.-août 1992, p. 11.)

<sup>291</sup> D'entrée de jeu, nous devons mentionner que le titre de l'exposition est directement emprunté à la première œuvre cinématographique québécoise primée à Cannes. *Pour la suite du monde* est un film documentaire de Pierre Perrault mettant en images la pêche aux marsouins à l'Île-aux-Coudres et évoque la rencontre de deux univers : celui du génie ancestral et celui d'un havre s'ouvrant sur les réalités d'un Québec qui entame sa modernité. Le titre du film, qui est par extension celui de l'exposition, porte une couleur très locale, mais englobe également une proposition universaliste. De plus, l'intitulé suggère une marque temporelle empreinte d'histoire et surtout, une ouverture sur le futur. En 1992, le monde dont on aborde la suite est celui d'une fin de siècle à la fois brutale, incertaine et en quête de nouvelles frontières. Si la présentation interpelle d'abord le présent, elle s'ouvre aussi sur des perspectives millénaristes de toutes sortes, mêlant les espoirs lucides aux craintes apocalyptiques.

(Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, Office national du film du Canada, 1964, 105 min 22 s.)

<sup>292</sup> Josée Bélisle, Manon Blanchette, Réal Lussier *et al.*, « Réunion de programmation : lundi 26 septembre 1988 pour exposition d'ouverture », Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, n.p.

Ainsi, à travers le regard des artistes, *Pour la suite du Monde* propose un questionnement de nos valeurs, de leurs mutations et des problèmes d'éthique qui en découlent : ceci dans le contexte d'une conscientisation croissante à l'égard des problèmes multiples auxquels individus et sociétés doivent aujourd'hui faire face. Aussi avons-nous voulu souligner le rôle de l'artiste dans la société et, de façon plus précise, faire ressortir les différents aspects de son engagement vis-à-vis du monde<sup>293</sup>.

### 3.1. Contexte sociohistorique

La période précédant l'année 1992 offre un terreau sociopolitique fertile aux créateurs stimulés par les débats ayant cours dans l'arène publique. Si, à l'échelle internationale, les pratiques artistiques engagées des années 70 ont pris racine dans l'opposition à la Guerre du Vietnam et à la montée du féminisme, dans les années 80, la montée de la droite et le sida sont les nouveaux porteurs de l'engagement. Sur le plan politique, les années 80 s'amorcent par la remise en question du modèle de l'État-providence<sup>294</sup> et s'exacerbent par la spéculation pétrolière et la crise économique qui s'ensuivent. Les pays américains et européens élisent tour à tour des gouvernements conservateurs,<sup>295</sup> mais entament tout de même un dialogue avec les régimes communistes de la planète. En 1989, le Mur de Berlin tombe et l'événement sonne le glas de la fermeture des frontières des pays du bloc de l'Est<sup>296</sup>. 1989 souligne aussi à grands traits la fin d'une dualité, stratégiquement entretenue, entre les régimes libéraux et capitalistes et le reste du monde.

<sup>293</sup> Gilles Godmer et Réal Lussier, « Présentation » in Musée d'art contemporain de Montréal, *Pour la suite du monde : cahier : propos et projets*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 5.

<sup>294</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions dans le champ de production des biens culturels », *op.cit.*, p. 532.

<sup>295</sup> La Grande-Bretagne porte d'abord au pouvoir Margaret Thatcher en 1979, puis les États-Unis élisent Ronald Reagan, chef du Parti républicain, à la Maison Blanche en 1980. L'ancien acteur effectue deux mandats à la tête du pays et est remplacé en 1989 par George Bush (également du Parti républicain) qui devient célèbre pour son incursion militaire dans le Golfe Persique. En 1984, c'est au tour des Canadiens de confier les rênes du pays au Parti conservateur dirigé par Brian Mulroney.

(Georges Mathews, « Canada. Le début de l'ère Mulroney » in François Gèze, Yves Lacoste, Alfredo G.A. Valladão et Thierry Paquot (dir.), *L'état du monde. Édition 1985. Annuaire économique et géopolitique mondial*, Paris, Éd. La Découverte, 1985, p. 162.)

<sup>296</sup> Joachim Fritz-Vannahme, « RDA. Quand un État disparaît » in Serge Cordelier et Catherine Lapautre (dir.), *L'état du monde. Édition 1991. Annuaire économique et géopolitique mondial*, Montréal, Éd. du Boréal, Paris, Éd. de la Découverte, 1990, p. 134-135.

L'actualité des années 80 est ponctuée par deux crises scientifiques majeures : la découverte du trou dans la couche d'ozone et l'éclosion du sida. La décennie s'ouvre d'ailleurs avec l'apparition de cas de VIH, un bouleversement inquiétant. En Occident, le sida fait la lumière sur les failles des sociétés démocratiques, de leurs systèmes de santé et du manque de volonté des gouvernements quant à la prise en charge des malades. Les groupes activistes seront d'ailleurs la bougie d'allumage d'un grand nombre de changements, tant au sein des autorités politiques que de la population civile.

Le champ des arts visuels et les milieux militants vivent, à cette époque, une synchronie intéressante : le phénomène de la critique des institutions. Si les activistes s'efforcent de dénoncer ce qui ne tourne pas rond dans les structures sociopolitiques et dans l'aide à la population, certains artistes tâchent d'échapper aux modes de fonctionnement des institutions culturelles et aux règles du marché de l'art. L'un des principaux théoriciens intéressés à cette approche est Douglas Crimp, historien d'art et critique à la revue *October* de 1976 à 1990. La publication fait le pont entre la pratique artistique et la théorie critique et apparaît dans une période de transition dans laquelle les canons modernes sont remis en question<sup>297</sup>. Multidisciplinaire, *October* se penche sur la radicalisation de certaines pratiques et discute du retour des valeurs conservatrices. Plusieurs articles de Crimp sont d'ailleurs dédiés aux imaginaires développés en lien à la crise du sida. Héritier d'une pensée matérialiste élaborée par Michel Foucault dans sa critique de l'institution<sup>298</sup>, Crimp analyse le discours et la problématisation de la maladie selon le cadre des études culturelles. L'historien d'art est d'avis que les réponses esthétiques à la pandémie consolident à la fois les objectifs avant-gardistes (qui consistent à intégrer les œuvres d'art dans la praxis sociale) et le postmodernisme, et ce, parce que la production graphique

---

<sup>297</sup> Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp et Joan Copjec (dir.), *OCTOBER. The First Decade, 1976-1986*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1987, p. ix.

<sup>298</sup> Cette critique de l'institution a notamment été développée dans *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, 318 p.

activiste intervient dans un large contexte culturel et dans un vaste spectre de représentation<sup>299</sup>. Les organisateurs de *Pour la suite du Monde* solliciteront d'ailleurs sa collaboration pour la rédaction du catalogue d'exposition. Ainsi que nous le verrons, Crimp y publiera un texte sur la censure qui aura des résonances dans la réception de l'exposition.

Le second événement d'importance ayant marqué l'actualité de cette décennie est une prise de conscience de la dégradation de l'environnement. Dès la fin des années 70, des scientifiques constatent que des précipitations ont une acidité inquiétante et, en 1986, des chercheurs américains confirment la découverte du trou dans la couche d'ozone<sup>300</sup>. Dès lors, il devient plus qu'évident que les actions de l'homme ont des conséquences néfastes sur la nature. Rapidement, les populations doivent composer avec ces nouvelles données et y adapter leur mode de vie. Le « village global » n'est plus qu'une affaire de communication; il est aussi celui de l'interdépendance de différentes régions du monde quant à la maladie et à la dégradation de la nature.

### 3.1.1. Contexte sociohistorique québécois

Au moment d'inaugurer *Pour la suite du Monde*, le climat politique québécois est en pleine ébullition. La province sort d'un échec d'intégration à la Constitution canadienne et les questions nationale et linguistique sont à l'ordre du jour. Aucune des œuvres de *Pour la suite du Monde* ne portera directement sur la situation politique locale, trop effervescente au dire de certains<sup>301</sup>. Cependant, la thématique de la langue sera omniprésente chez les artistes québécois prenant part à l'exposition.

---

<sup>299</sup> Douglas Crimp, « Photographs at the End of Modernism » in Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1993, p. 23.

<sup>300</sup> Nations Unies. Commission mondiale sur l'environnement et le développement, *Notre avenir à tous. Rapport de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement*, Genève, La Commission, 1987, p. 39.

<sup>301</sup> Entrevue personnelle réalisée avec Gilles Godmer, 8 juillet 2009.



Sur le plan culturel, l'année 1992 marque une période de « [...] consolidation des interventions proprement culturelles de l'État québécois [...] qui s'achève sur une toute nouvelle politique des arts et de la culture »<sup>302</sup>. C'est une conjoncture d'enracinement des acquis et de conscientisation quant à la conservation du patrimoine, phénomène associé à une hausse du taux de fréquentation des musées, notamment engendrée par l'organisation d'expositions *blockbusters* tout au long des années 80<sup>303</sup>.

Lors de la négociation d'accords céréaliers à Ottawa entre le Canada et l'URSS en 1986, une offre unique est proposée par les autorités soviétiques : l'exceptionnelle exposition des chefs-d'œuvre de l'impressionnisme européen appartenant à la collection du Musée de l'Ermitage à Leningrad, alors à Washington, pourrait faire au Canada une seule autre escale. Le seul musée à l'échéancier disponible sera le Musée du Québec. La muséologie québécoise entre ainsi dans l'ère des « *blockbusters* », des grandes manifestations qui attirent les foules<sup>304</sup>.

Parallèlement à cet accroissement d'intérêt pour la culture, le Québec subit un ralentissement économique à la fin des années 80 et entre officiellement en récession en 1990. Ironiquement, les conséquences seront bénéfiques pour le milieu muséologique. En effet, lorsqu'il y a crise financière, les gouvernements sociodémocrates ont tendance à allouer davantage de fonds en culture puisqu'il s'agit d'une façon indirecte de relancer l'économie. Investir dans les institutions artistiques se révèle beaucoup plus aisé que de bâtir de nouvelles infrastructures routières ou hospitalières : les projets culturels sont moins coûteux et plus faciles à démarrer. Il est intéressant de noter qu'au courant de l'année financière 1988-1989, le Québec connaît une hausse de 28 % du budget des Affaires culturelles, alors que la totalité des crédits du gouvernement n'est que de 3,9 %<sup>305</sup>.

En 1990, le même ministère, supporté par le premier ministre libéral Robert Bourassa, met sur pied un plan d'accélération des investissements publics afin

<sup>302</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions dans le champ de production des biens culturels », *op.cit.*, p. 512.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>304</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, *op.cit.*, p. 84.

<sup>305</sup> Ministère des Affaires culturelles, *Les Affaires culturelles : bilan, actions, avenir, notes pour l'allocution de Madame Lise Bacon*, Québec, Le Ministère, 1988, p. 11.

de pallier le ralentissement économique<sup>306</sup>. Grâce à cet apport de capitaux sont achevées des réfections au Musée du Québec et dans deux grands musées de Montréal : le Musée des beaux-arts et le Musée d'art contemporain. La ville voit aussi apparaître le Musée d'archéologie et d'histoire : Pointe-à-Callières. En tout, 185 millions de dollars sont consacrés aux infrastructures des institutions artistiques et d'histoire dont les deux tiers proviennent des deniers publics<sup>307</sup>.

L'injection de ressources en muséologie génère d'importantes retombées touristiques. Il est démontré que de meilleurs équipements accroissent non seulement l'attention des étrangers, mais également celle de la population locale<sup>308</sup>. Il faut aussi dire qu'au début des années 90, le Québec, et surtout Montréal, se prépare à son 350<sup>e</sup> anniversaire dont le point culminant se manifeste, sans grand étonnement, durant la saison estivale de l'année 1992. Cette commémoration est l'occasion de faire valoir le potentiel artistique<sup>309</sup> de la ville et de l'exposer à un rayonnement international<sup>310</sup>, motivé par l'affirmation du statut de Montréal comme la « grande ville francophone d'Amérique »<sup>311</sup>.

Comme nous l'avons expliqué au chapitre premier, les années 80 voient la mise sur pied d'événements prenant place dans l'espace public. À Montréal, outre les initiatives du CIAC et de quelques groupes indépendants, peu d'œuvres d'art inédites sont déployées dans la ville. Les autorités culturelles en sont bien conscientes et, en 1989, la Commission d'initiative et de développement culturels de la Ville de Montréal (CIDEC) voit le jour. Depuis le boom de commandes réalisées dans le cadre d'Expo 67, l'administration municipale a alloué peu de ressources à la restauration des œuvres existantes et à la création de nouvelles pièces. Un rattrapage s'est donc naturellement imposé. Ainsi, le

---

<sup>306</sup> Entrevue personnelle réalisée avec Reynald Bigras, coordonnateur des équipements culturels au ministère des Affaires culturelles du Québec de 1985 à 1998, 9 juin 2009.

<sup>307</sup> Witold Rybczynski, « L'art pend la crémaillère », *op.cit.*, p. 94.

<sup>308</sup> Entrevue avec Reynald Bigras, *op.cit.*

<sup>309</sup> Marcel Fournier, *Politiques culturelles et identités nationales*, texte à paraître, n.p.

<sup>310</sup> Ministère des Affaires culturelles, *Les Affaires culturelles : bilan, actions, avenir*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>311</sup> Marcel Fournier, *Politiques culturelles et identités nationales*, *op.cit.*, p. 9.

plan d'action de la CIDEDEC vise trois axes : « l'acquisition d'œuvres à des fins d'exposition permanente ou temporaire; la restauration et la mise en valeur des œuvres existantes; la promotion des œuvres »<sup>312</sup>.

La mise en chantier des premières installations, dont les deux volets des *Leçons singulières* de Michel Goulet, témoigne des difficiles arrimages entre professionnels (fonctionnaires, architectes paysagers, artistes, etc.) et souligne l'adaptation ardue des citoyens à l'art contemporain dans leur milieu de vie, et à l'occupation de l'espace public par une pratique aux antipodes du monument commémoratif. L'historienne et sociologue de l'art Lise Lamarche nous rappelle, dans un article paru dans RACAR, la laborieuse implantation des *Leçons singulières* et la confusion autour de sa réception. De plus, elle relève une tendance dans la pratique de la sculpture et de l'installation à laquelle le spectateur d'ici ne semble pas accommodé : celle d'être la mesure du « monument »<sup>313</sup>. Ainsi, dans la plupart des œuvres de *Pour la suite du Monde* présentée en contexte urbain, l'échelle sera la même et, pour prédisposer le spectateur à l'exposition, le discours de réception résidera, entre autres, dans un effort de définition de l'art contemporain.

Dans ce contexte, et tel que décrit précédemment, le Musée d'art contemporain semble se mettre au diapason des tendances observées à l'international et au CIAC. Johanne Lamoureux fait l'observation suivante :

Il existe dans le calendrier international des arts visuels une série de places, d'interstices créés par la stabilité de certaines manifestations. Ainsi entre la récurrence annuelle des foires d'art et celle, aux cycles plus étendus, des biennales, triennales, quinquennales, certaines « places » acquièrent une importance stratégique parce qu'elles sont susceptibles de mobiliser une partie de l'attention internationale que les premiers événements excitent<sup>314</sup>.

---

<sup>312</sup> CIDEDEC, *L'art public à Montréal. Plan d'action de la ville de Montréal*, Montréal, CIDEDEC, novembre 1989, cité par Lise Lamarche in « Les leçons singulières : Une sculpture urbaine », *RACAR – Revue d'art canadienne*, vol. 18, n<sup>os</sup> 1-2, 1991, p. 92.

<sup>313</sup> Lise Lamarche, « Les leçons singulières : Une sculpture urbaine », *op.cit.*, p. 94.

<sup>314</sup> Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », *op.cit.*, p. 65.

Conséquemment, l'annonce par le MACM de sa programmation d'inauguration – parmi laquelle une exposition-événement se déroulant à la fois en salle et dans l'espace public – semble être une tentative d'intégration à un prestigieux circuit international, où la dissémination des œuvres va de pair avec un renouvellement de la formule expositionnelle. D'un autre côté, il apparaît évident que le Musée d'art contemporain souhaite aussi suivre une tendance qui s'est profilée tout au long des années 80 dans le milieu des arts visuels : l'affirmation des identités politiques. Dans un essai sur l'art engagé en Californie, l'historien d'art Peter Selz définit ce concept comme suit :

Certainly the rise of identity art movements [...] in the early seventies marked an end of an aesthetics-based avant-garde. As the eighties advanced, it became acceptable once again for artists to address social and political issues without being excluded from the mainstream<sup>315</sup>.

Le retour de la figuration et la prise d'une distance quant aux idéaux modernistes ont facilité l'expression d'enjeux sociopolitiques dans la production artistique. De surcroît, les bouleversements sociaux que nous avons décrits plus haut touchent toutes les couches de la société et bien sûr, les artistes. Si la plupart des créateurs travaillent de façon autonome, d'autres organisent leurs actions à partir d'affiliations activistes, comme le fait le collectif Gran Fury, devenu expert dans la manipulation et l'appropriation de codes visuels appartenant à la publicité et aux arts plastiques, afin de mieux communiquer les enjeux relatifs au sida. Plusieurs tendances se chevauchent, et nous pouvons affirmer que les artistes invités à *Pour la suite du Monde* reflètent bien la décennie qui vient de s'écouler. Cependant, presque aucune exposition organisée par le MACM depuis *Art et féminisme* n'a traité d'enjeux sociopolitiques. L'exception confirmant la règle, *Écrans politiques* s'est tenue à l'automne 1985 et à l'hiver 1986 et a rassemblé des artistes de Montréal, Toronto et New York qui « [...] cherchent à interroger la nature même du politique, les rapports sociaux ou autres qui les

---

<sup>315</sup> Peter Selz, *Art of Engagement. Visual Politics in California and Beyond*, catalogue d'exposition, San Jose, San Jose Museum of Art et Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2006, p. 21.

constituent, de même que les institutions à travers lesquelles la dimension politique se manifeste »<sup>316</sup>. Tel que l'indique le communiqué :

cette nouvelle façon d'envisager les rapports ayant uni de tout temps l'art et le politique, porte indéniablement la marque des années 80, comme en témoigne l'importance accordée par les artistes à un environnement dominé par les médias et favorisant des échanges constants entre une culture élitique [*sic*] et une culture de masse<sup>317</sup>.

Outre ce projet, aucune proposition du Musée d'art contemporain n'a orienté des questions sociopolitiques de façon précise<sup>318</sup>. *Pour la suite du Monde* porte, en quelque sorte, la responsabilité de refléter l'esprit de son époque.

### 3.2. *Pour la suite du Monde : l'exposition*

Ainsi que nous l'avons déjà dit, *Pour la suite du Monde* est élaborée dès 1988, alors que se concrétise l'achèvement du nouveau musée annexé à la Place des Arts. Une enveloppe budgétaire spéciale est accordée aux activités inaugurales et l'équipe de conservation met en branle la conceptualisation des expositions qui ouvriront la saison estivale du 350<sup>e</sup> anniversaire de Montréal<sup>319</sup>. Le mandat est clair :

---

<sup>316</sup> Musée d'art contemporain de Montréal, « Écrans politiques au Musée d'art contemporain de Montréal », communiqué de presse, p. 1.

<sup>317</sup> *Ibid.*

<sup>318</sup> Lorsque Montréal reçoit la Conférence internationale sur le sida en 1989, le Musée d'art contemporain présente *Visual AIDS*, une exposition d'affiches produite par les membres du Comité SIDA de London en Ontario et Frontiers of the Humanities Seminar de l'University of Western Ontario. Alors que la majeure partie des œuvres sont regroupées à la galerie John A. Schweitzer, une vingtaine sont exposées dans le café du Musée. Comme ce projet n'est pas une réalisation du MACM et qu'il a des proportions restreintes, nous avons cru bon ne pas l'inclure dans les expositions engagées à proprement parler.

(Lyne Crevier, « 220 affiches à l'ère du sida », *Le Devoir*, Montréal, 6 août 1989, p. 9.)

<sup>319</sup> *Pour la suite du Monde* a également reçu une subvention du Conseil des arts du Canada pour la recherche et la présentation de l'exposition.

(« Rapport final et états financiers, Conseil des arts du Canada », Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, n.p.)

- présenter une exposition qui reflète le caractère particulier de la vocation du Musée c'est-à-dire mettre une emphase sur l'art actuel.
- présenter une exposition qui positionne le Musée comme institution canadienne sur la scène internationale.
- présenter une exposition qui souligne de façon particulière l'ouverture du nouveau bâtiment<sup>320</sup>.

Ainsi, le projet doit mettre en relation des œuvres récentes et attirer une attention tant locale qu'internationale.

L'étape préliminaire de *Pour la suite du Monde* est, bien sûr, la mise au point du concept. Dans une entrevue accordée au journaliste Pierre Lapalme, le conservateur Réal Lussier spécifie que le thème de l'exposition a été développé en réaction à des événements sociopolitiques du moment<sup>321</sup>. En effet, les deux instigateurs sont happés par le contexte politique bouillonnant de la fin des années 80 et du début de la décennie subséquente et par des circonstances qui établissent des précédents socioculturels : chute du Mur de Berlin, Guerre du Golfe, massacre de la Place T'ien an Men, baisse de la qualité de vie en milieu urbain et désastres environnementaux. Les organisateurs sont aussi très influencés par des écrits de René Dumont, Albert Jacquard et Félix Guattari<sup>322</sup>, des « [...] intellectuels sensibles aux malaises qui affectent notre société et inquiets de l'avenir des hommes et de la planète »<sup>323</sup>. Les essais de ces trois auteurs constituent une réaction à ces bouleversements et une réflexion sur les moyens à prendre pour améliorer le sort des humains. Suivant l'approche de leur discipline d'attache respective (psychanalyse, génétique ou agronomie), ils réfléchissent aux conséquences globales de problèmes soi-disant localisés. Dans

---

<sup>320</sup> Manon Blanchette, Réal Lussier et Gilles Godmer, « Compte-rendu de la réunion du 17 février 1989 », Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, n.p.

<sup>321</sup> Entrevue réalisée par Pierre Lapalme avec Réal Lussier, *Tangentes*, émission diffusée le 1<sup>er</sup> octobre 1992, archives de la SRC.

<sup>322</sup> René Dumont (avec Charlotte Paquet), *Un monde intolérable. Le libéralisme en question*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1988, 282 p.; Albert Jacquard, *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », série point-virgule, 1987, 172 p. et Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989, 73 p.

<sup>323</sup> Réal Lussier, « Quand faire de l'art devient une question éthique » in Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.), *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 16.

*Les trois écologies*, Guattari oriente son analyse du monde contemporain comme suit :

[...] [L]es modes de vie humains, individuels et collectifs, évoluent dans le sens d'une progressive détérioration. Les réseaux de parenté tendent à être réduits au minimum, la vie domestique est gangrénée par la consommation mass-médiatique, la vie conjugale et familiale se trouve fréquemment « ossifiée » par une sorte de standardisation des comportements, les relations de voisinage sont généralement réduites à leur plus pauvre expression ... C'est le rapport de la subjectivité avec son extériorité – qu'elle soit sociale, animale, végétale, cosmique – qui se trouve ainsi compromis dans une sorte de mouvement général d'implosion et d'infantilisation régressive. L'altérité tend à perdre toute aspérité<sup>324</sup>.

Ce texte est sans doute celui qui a le plus marqué les organisateurs de *Pour la suite du Monde*<sup>325</sup>, en raison de l'importance que son auteur accorde à l'expression de l'individualité et à la création artistique. En fait, Guattari critique ce qu'il nomme un « laminage de subjectivités »<sup>326</sup>, un dispositif par lequel le système économique mondialisé homogénéise et conjugue une variété d'expériences en termes de consommation. Dans le but de répondre à ce problème, il y développe son concept d'écophilosophie, notion qu'il sera invité à reprendre dans le catalogue d'exposition. Définie comme une sagesse de l'habitat, l'écophilosophie est une « [...] articulation éthico-politique [...] entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine »<sup>327</sup>. Ce dernier éventail inclut l'expérience esthétique et confère aux artistes une importance, si ce n'est un rôle essentiel, dans l'évolution des sensibilités et le changement social durable. Dans le contexte de *Pour la suite du Monde*, le texte de Guattari permet, à notre sens, de lier l'énoncé sociopolitique de l'exposition à son projet artistique.

<sup>324</sup> Félix Guattari, *Les trois écologies*, op.cit., p. 11-12.

<sup>325</sup> Entrevue personnelle réalisée avec Réal Lussier, 11 juin 2009.

<sup>326</sup> Félix Guattari, *Les trois écologies*, op.cit., p. 18.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

La notion d'intérêt collectif devrait être élargie à des entreprises qui, à court terme, ne « profitent » à personne, mais qui, à long terme, sont porteuses d'enrichissement processuel pour l'ensemble de l'humanité. C'est l'ensemble de l'avenir de la recherche fondamentale et de l'art qui se trouve ici mis en cause<sup>328</sup>.

Ainsi, le projet d'exposition va dans le sens de ce qu'affirme Guattari ci-dessus : lier une entreprise de petite taille à des enjeux globaux. La proposition que les conservateurs visent à mettre en place est une tentative de positionnement de l'institution au sein de la communauté, un témoignage de sa capacité à élaborer un discours qui aborde des questions d'ordre civique. Même si quelques expositions ont touché à des enjeux sociopolitiques par le passé, *Pour la suite du Monde* annonce un tournant pour l'institution puisque son nouvel emplacement augmente sa crédibilité quand il s'agit de prendre en compte des problèmes de la cité. De surcroît, les budgets étant plus généreux pour cette exposition inaugurale, ils facilitent la création d'un véritable événement, à savoir des activités faisant le pont entre la production plastique contemporaine et d'autres disciplines artistiques (musique, théâtre), ainsi que l'allocation des ressources nécessaires pour l'érection temporaire d'œuvres dans l'espace public et la création de pièces originales.

Bien que la commande d'œuvres inédites soit une opération prestigieuse pour le Musée, cet acte est une arme à double tranchant puisqu'il réduit la marge de manœuvre des organisateurs qui doivent suivre les propositions des artistes plutôt que de sélectionner des travaux antérieurs issus de leur corpus et qui permettraient d'orienter de façon plus précise le propos de l'exposition. Dans *Pour la suite du Monde*, l'appareil énonciatif se complexifie puisqu'il s'agit d'un événement inaugural et que le Musée doit afficher une présence forte dans la ville. De plus, les conservateurs oeuvrant au MACM de façon permanente, leur discours est nécessairement rattaché à celui de l'institution. Comme il est mentionné dans des notes de réunion conservées aux archives du Musée, les responsables de l'exposition sont tenus de répondre à certaines attentes. *Pour la*

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 67.



*suite du Monde* doit être cohérente avec les grandes orientations de l'organisme et marquer de façon originale l'entrée de celui-ci au centre-ville. Enfin, l'objectif est de « présenter une exposition qui donne un certain ton, qui positionne [le] Musée, qui l'associe à une identification par : le type d'approche, l'envergure internationale, le type de contenu »<sup>329</sup>. Godmer et Lussier sont donc conscients que repose sur leurs épaules une tâche de mise en commun d'œuvres diversifiées, mais aussi un devoir de promotion de l'institution.

### 3.2.1. Les artistes

À l'émergence d'une génération d'artistes née avec la société de consommation et la Révolution tranquille, qui se démarque autant du formalisme que de l'art engagé, sans rejeter ni l'apport de l'un ni la motivation de l'autre, on avait repéré cette tendance à « produire une interrogation artistique du politique [distinct de *la* politique] en tant que pratique artistique [...] »<sup>330</sup>.

- René Payant

L'âge des participants à *Pour la suite du Monde* varie entre 35 et 70 ans. Les plus jeunes ont derrière eux une carrière d'environ une dizaine d'années tandis que les plus âgés détiennent une expérience de plusieurs décennies. Au-delà d'un certain rapport à l'engagement ou au politique, l'élément fondamental qui regroupe ces individus est le circuit dans lequel ils s'inscrivent. Ils ont tous une impressionnante feuille de route et ont, pour la plupart, participé à de prestigieuses expositions internationales<sup>331</sup>. À titre d'exemple, 18 de ces 29 artistes ont pris part à la Biennale de Venise et 19 d'entre eux ont figuré au moins une fois dans la liste d'invités de la Documenta de Cassel<sup>332</sup>. C'est dire que les conservateurs ont sélectionné des créateurs dont le travail « [...] marque

<sup>329</sup> Manon Blanchette, Réal Lussier et Gilles Godmer, « Compte-rendu de la réunion du 17 février 1989 », *op.cit.*

<sup>330</sup> René Payant, « Dérives » in René Payant. *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 529, cité par Monique Brunet-Weinmann in « Artiste québécoise. Dominique Blain. Un art de l'idéologie douce », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, n° 5, déc. 1991-jan. 1992, p. 5.

<sup>331</sup> Ann Duncan, « Robert Harris show at Musée Marsil », *The Gazette*, Montréal, 31 janvier 1992, p. D3.

<sup>332</sup> *Artfacts.net*, <http://www.artfacts.net/index.php/lang/4>, site web consultée le 23 mai 2009.

à l'heure actuelle la scène artistique internationale »<sup>333</sup> et qui ont déjà été salués par les instances de légitimation du circuit de l'art contemporain occidental. Ces artistes se présentent donc comme des valeurs établies du champ des arts visuels.

La sélection des participants s'est effectuée dès les débuts du projet, comme l'attestent des documents conservés aux archives du MACM<sup>334</sup>. La méthode de travail de Godmer et Lussier a été d'établir une liste d'artistes dont la démarche s'inspire de questions sociopolitiques, ou dont le travail « [...] adopte une forme, un vocabulaire, et génère un discours à la fois plus intimistes et plus allusifs, de toute évidence moins explicitement reliés à certains sujets [...] »<sup>335</sup>. Les préoccupations qui habitent plusieurs de ces artistes se recoupent donc sur divers plans. Ils sont conscients des inégalités sociales qui les entourent et portent un regard critique sur la façon dont les médias de masse perçoivent ces enjeux. À la suite d'une sélection préliminaire, les conservateurs ont voyagé vers l'Europe, le Canada anglais et les États-Unis pour rencontrer les créateurs ciblés et pour leur présenter le projet d'exposition, sans toutefois leur soumettre de consignes précises. Les réactions ont été enthousiastes et 29 artistes et collectifs ont accepté de prendre part à cet événement inaugural qui constitue, en somme, une forme d'« état du monde ».

Qui dit « état du monde » dit diversité de la provenance et des identités des créateurs. Afin de dresser un portrait adéquat de cette planète, il semble que la sélection des participants repose sur un « contrat de représentativité »<sup>336</sup> où l'on recherche la plus grande diversité possible. Blancs, Noirs, homosexuels, musulmans et chrétiens se côtoient. En tout, vingt-cinq hommes, dix femmes, huit Européens, un Asiatique, un Africain, deux Sud-Américains ainsi que vingt-deux Nord-Américains dont onze Canadiens et huit Québécois forment la liste

<sup>333</sup> Josée Bélisle, Manon Blanchette, Réal Lussier *et al.*, « Réunion de programmation : lundi 26 septembre 1988 pour exposition d'ouverture », *op.cit.*

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> « Demande de subvention au Conseil des arts du Canada », Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, chemise n° 2222-00.622, p. 3.

<sup>336</sup> Concept élaboré par Johanne Lamoureux dans *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, *op.cit.*, p. 89.

d'invités. Il est d'ailleurs très important pour les conservateurs d'intégrer des artistes d'ici à *Pour la suite du Monde* puisqu'un de leurs objectifs est de « situer l'art québécois dans l'ensemble de l'art international [...] [ainsi que de] permettre une confrontation des artistes québécois avec des productions étrangères »<sup>337</sup>.

### 3.2.2. Mise en espace de l'exposition

Outre le positionnement de certaines œuvres excentrées du MACM et dispersées dans la ville, le noyau de l'exposition reste tout de même le musée : l'extérieur du bâtiment, mais aussi le hall, une cage d'escalier, les corridors et surtout, les salles d'exposition. Aucun plan d'accrochage n'est déterminé au préalable par l'équipe de conception et ce sont les artistes qui ont le premier mot quant à l'emplacement de leurs œuvres. Le tout se décide à distance, par écrit, par téléphone, ou lors de voyages préliminaires. Il s'avère particulièrement difficile de travailler avec une structure en construction et les conservateurs ne veulent aucunement soumettre les participants à des contraintes supplémentaires<sup>338</sup>. Les œuvres demandent parfois un site particulier et dans certains cas, des espaces exigus sont tout désignés. Par exemple, Mona Hatoum a choisi une salle flanquée d'un podium formé par un mécanisme de portes de garage situées à l'étage inférieur<sup>339</sup>. Barbara Steinman, dont le travail « [...] s'impose par le poids de l'absence qu'elle évoque [...] »<sup>340</sup> et dont l'œuvre, *Signs*, aborde les politiques linguistiques d'affichage, opte pour une alcôve d'abord pressentie pour la lecture et le visionnement de vidéos et qui permet à l'installation d'être vue de l'extérieur du Musée. D'autres, tels Gilbert & George et Liz Magor produisent des œuvres de grands formats qui demandent d'être accrochées sur des murs de dimensions très précises<sup>341</sup>.

<sup>337</sup> Demande de subvention au Conseil des arts du Canada, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, *op.cit.*

<sup>338</sup> Entrevue avec Réal Lussier, *op.cit.*

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> Thérèse St-Gelais, « Barbara Steinman. Artiste québécoise », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, n° 5, *op.cit.*, p. 3.

<sup>341</sup> Entrevue avec Réal Lussier, *op.cit.*

**Fig. 8**

Mona Hatoum, *Socle du Monde 1991*, 1991-92

Cube composé de 5 plaques d'acier, aimants, limaille et une épreuve argentique

Dans ce contexte et parce que *Pour la suite du Monde* met en scène des productions inédites tout comme une variété de disciplines et de préoccupations, la présentation ne peut être homogène. Il est difficile d'élaborer un scénario de visite et les conservateurs, aidés de l'architecte et artiste Louis-Paul Lemieux, tentent de faire des regroupements selon les demandes des invités et les différentes sensibilités artistiques. Le résultat réside dans le fait d'accrocher des œuvres les plus incisives à l'entrée des salles d'exposition et de placer le travail poétique et nuancé dans des espaces plus reculés<sup>342</sup>.

D'ailleurs, une œuvre brutale de Dominique Blain intitulée *L'éclaireur* accueille les visiteurs aux abords des salles d'exposition. Une vingtaine de formes longilignes s'apparentant à des longues-vues et fixées à une cimaise composent l'installation. C'est en se déplaçant d'un côté à l'autre de la paroi que les spectateurs peuvent saisir toute la portée et la violence de *L'éclaireur* : les objets sont en fait des pistolets et des longues-vues de toutes sortes braqués sur d'autres visiteurs qui, à leur tour, font leur entrée dans la salle d'exposition. Chez Blain, le travail méticuleux du positionnement des œuvres les charge tant émotionnellement que politiquement et permet de révéler les mécanismes sous-jacents la notion de pouvoir<sup>343</sup>. L'artiste élabore des mises en scène efficaces qui créent à la fois une distance et un malaise chez le spectateur. Malgré que son œuvre soit ouverte et ne transmette pas de message explicite, c'est « la civilisation occidentale [qui y] est mise en procès [...] »<sup>344</sup>.

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> Josephine Lanyon et Tessa Jackson (commissaires), « Repositioning the viewer » in *Dominique Blain*, catalogue d'exposition, Bristol, Arnolfini, 1997, p. 2.

<sup>344</sup> Monique Brunet-Weinmann, « Artiste québécoise. Dominique Blain. Un art de l'idéologie douce », *op.cit.*, p. 5.

Par opposition, le travail de Giuseppe Penone, un artiste issu de la tradition de l'*arte povera*<sup>345</sup>, occupe l'arrière des salles d'exposition. La démarche de Penone émerge d'une conception quasi animiste de la vie et d'un rapport étroit, voire de transsubstantiation, entre l'homme et la nature. Dans *I have Been A Tree in the Hand*, une œuvre qui peut à la fois évoquer les réseaux circulatoires de la sève et le système sanguin humain, une main de fer est fixée sur un tronc d'arbre, comme si elle pressait le bois et stoppait un saignement<sup>346</sup>. L'artiste y traduit simplement, en formes et en images, l'interrelation entre l'humain et son milieu ainsi que la conception selon laquelle la destruction de la nature brise un équilibre qui entrave la possibilité de survie de l'homme<sup>347</sup>.

**Fig. 9**

Dominique Blain, *L'Éclaireur*, 1991-92

Assemblage : carabines, fusils, lunettes d'approche, jumelles, objectifs d'appareils photographiques

**Fig. 10**

Giuseppe Penone, *I Have Been a Tree in the Hand*, 1984-1991

Bois et fer

La description de ces deux créations nous permet d'illustrer la diversité des propos au sein de *Pour la suite du Monde*. Comme la présentation est à la fois extérieure et intérieure, il devient d'autant plus ardu de lire aisément le « texte » qui la constitue. Selon la théorie de Mieke Bal présentée précédemment, le propos d'une exposition se développerait selon le sens de la visite et le choix de l'accrochage. Malgré un projet déployé autour du thème de l'engagement, la diversité des propositions et le fait que la majorité des œuvres aient été créées pour l'événement ne permettent pas d'orienter le discours de *Pour la suite du*

<sup>345</sup> L'*arte povera* désigne un courant formé d'artistes italiens qui, à partir de la fin des années 60, ont travaillé à briser la dichotomie entre l'art et la vie, principalement par l'organisation de happenings et la création de sculptures conçues à base de matériaux issus de la vie quotidienne ou de la nature.

(Oxford Art Online, base de données,

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T004357?q=arte+povera&search=quick&pos=1&start=1#firstthi>, site consulté le 23 juillet 2009).

<sup>346</sup> Michael Brenson, « Giuseppe Penone », *Sculpture*, vol. 11, nov.-déc. 1992, p. 34.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 35.

*Monde* de façon précise. Il ressort entre autres de ce regroupement hétérogène deux grandes catégories d'appréhension du monde que nous tâcherons d'analyser : le retournement des codes publicitaires et médiatiques ainsi que l'enquête anthropologique et sociologique.

### 3.2.3. Tendances à l'œuvre dans *Pour la suite du Monde*

#### 3.2.3.1. Le retournement des codes publicitaires et médiatiques

Ainsi que le rappellent les conservateurs, les médias et la publicité ont été un axe important de leur réflexion pendant la préparation de l'exposition<sup>348</sup>. De fait, les systèmes de communication de masse sont le prisme qui nous permet de saisir le monde, mais, dans cet univers médiatique, l'image précède la réalité. C'est dire qu'au lieu d'expérimenter le réel de façon tangible, le spectateur reçoit des images issues de situations éloignées qu'il ne comprend que très superficiellement<sup>349</sup>. Dans ce contexte général et dans celui de *Pour la suite du Monde*, le travail des artistes s'élabore par la dissection des mécanismes à l'œuvre dans l'image soi-disant informative et commerciale, ainsi que dans sa critique, son imitation ou sa parodie, afin d'en faire ressortir les composantes. Les participants cherchent donc à réveiller des spectateurs trop habitués aux icônes publicitaires et aux « images fortes banalisées par les médias »<sup>350</sup>. Guy Sioui Durand explique ce type de création comme suit :

À la manière de la publicité commerciale et de la propagande idéologique, mais en retournant contre elles leurs moyens et leur technique pour débusquer le principe pub-totalitaire qui régit tous les systèmes, y compris ceux du monde de l'art, le travail [...] consiste à manipuler des images fortes et de grandes idées simples : « Contre le racisme, le sexisme, le colonialisme, pour la paix, la nature, la vie »<sup>351</sup>.

<sup>348</sup> Entrevue avec Réal Lussier, *op.cit.*

<sup>349</sup> Stephen Horne, « Acts of responsibility: an interview with Alfredo Jaar », *Parachute*, n° 69, fév.-mars 1993, p. 29.

<sup>350</sup> Marie-Michèle Cron, « Des paroles assoupies au creux des murs », *Le Devoir*, Montréal, 27 juin 1992, p. C9.

<sup>351</sup> Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*, *op.cit.*, p. 192.

Il est à noter que Sioui Durand cite ici un propos de René Payant datant de 1985 et portant sur la production du début des années 80 de Dominique Blain.

René Payant, « Dérives », *op.cit.*, p. 529.

**Fig. 11**

Gran Fury, *Je me souviens*, 1992  
Affiche de métro

Ainsi, une première méthode réside dans le pastiche et la subversion des réclames publicitaires. Gran Fury, collectif issu de l'association activiste new-yorkaise ACT UP, dont le travail est né du désir de dénoncer visuellement les injustices liées à la crise du sida, présente *Je me souviens*. L'œuvre se compose de deux affiches destinées au placardage de rue et au transport public ainsi que d'un drapeau américain trafiqué, dont les 50 étoiles sont remplacées par des fleurs de lys et dont les couleurs (bleu et blanc) sont celles du drapeau du Québec. Singeant la devise de la province pour évoquer les décès provoqués par le sida et le manque d'initiative du gouvernement états-unien, mais rappelant aussi le célèbre « Just say no » de Nancy Reagan<sup>352</sup>, les affiches encouragent les comportements sexuels responsables et dénoncent l'influence des politiques conservatrices américaines sur la santé des citoyens. Les messages véhiculés sont les suivants :

Le Gouvernement américain a laissé mourir du SIDA 140 000 de ses citoyens.  
Dites NON au désastre que prescrivent les États-Unis.  
La politique aura toujours le dessus sur la santé des gens.  
Les personnes atteintes du SIDA qui se tiennent informées et participent activement à leur traitement vivent plus longtemps et en meilleure santé.  
Le sécurisexe, c'est la responsabilité de chacun.  
Sois sage au lit.

Le Gouvernement américain a laissé mourir du SIDA 140 000 de ses citoyens.  
Dites NON au désastre que prescrivent les États-Unis.  
La politique aura toujours le dessus sur la santé des gens.  
Pour fourrer, mets un condom.  
Viens pas dans la bouche de personne<sup>353</sup>.

---

<sup>352</sup> À partir de 1985, les tensions liées à la Guerre froide diminuent considérablement entre l'URSS et les États-Unis. Après les communistes, l'ennemi numéro un des Américains devient la drogue, et c'est en 1986 que débute la campagne « Just say no », incarnée par la première dame Nancy Reagan.

(Michael Schaller, *Right Turn. American Life in the Reagan-Bush Era. 1980-1992*, New York et Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 154.)

<sup>353</sup> Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.), *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, *op.cit.*, p. 126-127.

Ainsi, leur projet « [...] dénonce les implications sociales et politiques du comportement des États-Unis par rapport à la situation québécoise »<sup>354</sup>. Les codes visuels, le lettrage et le langage direct sont empruntés à la publicité. Cependant, le texte et la parodie du drapeau nous amènent ailleurs et promettent un impact certain. Nous traiterons de cet impact dans la section consacrée à la réception de *Pour la suite du Monde*.

**Fig. 12**

Geneviève Cadieux, *La Voie lactée*, 1992  
Panneau lumineux

Une seconde œuvre dont le commentaire est plus insaisissable que celui de *Je me souviens* évoque la réclame publicitaire, moins par son propos que par son format : « [...] tout l'intérêt de cette œuvre réside dans l'analogie avouée entre art et publicité (la forme du panneau) »<sup>355</sup>. *La Voie lactée* est une photographie signée Geneviève Cadieux. Elle est fixée au toit du Musée et affiche simplement une bouche de femme. Il ne s'agit pas d'une annonce vantant les mérites du dernier rouge à lèvres mis sur le marché, mais d'une image qui cherche à vendre absolument rien. Inspirée d'une œuvre de Man Ray, *À l'heure de l'Observatoire – Les amoureux* (1932-34)<sup>356</sup>, une peinture arborant des lèvres survolant un paysage nocturne, la photographie de Cadieux, quant à elle, constitue un propos presque dissident. « [...] Dans mon œuvre, les lèvres [sont] transgressives en ce sens qu'elles [sont] vieillissantes et que le travail [est] réalisé par une femme. C'[est] comme si je revendiquais une voix »<sup>357</sup>. Cette bouche est en fait celle de la mère de l'artiste. Ainsi, le passant observe ce qui ressemble à une anti-réclame et dont la signification profonde ne peut être expliquée que par son auteure.

<sup>354</sup> Gilles Godmer et Réal Lussier, « Expositions. Pour la suite du monde », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 1, juin-juillet-août 1992, p. 5.

<sup>355</sup> Éric Amoureux, « Pour la suite du monde », *Artefactum*, vol. 10, n° 47, mars-avril 1993, p. 55.

<sup>356</sup> James Lingwood, « Entrevue avec Geneviève Cadieux », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 4, mars-avril-mai 1993, p. 2.

<sup>357</sup> *Ibid.*



Faisant désormais partie du paysage urbain, le promeneur peut prendre quelques jours et même quelques semaines avant de la remarquer. À ce propos, Cadieux fait enfin le commentaire suivant :

Nous vivons dans un monde rempli d'images où l'on impose l'information et la façon de regarder les choses. Je désire transgresser cela, utiliser ces références traditionnelles d'une manière qui nous permette de regarder et de penser différemment<sup>358</sup>.

**Fig. 13**

Man Ray, *À l'heure de l'Observatoire – Les amoureux*, 1932-34  
Huile sur toile

Si l'imitation des médias et de la publicité se manifeste d'abord par le renversement de leur contenu, elle se révèle également par l'utilisation de médiums facilement diffusables – l'affiche, la vidéo et la photographie – et par un traitement qui s'apparente à celui employé dans les communications. À cet effet, l'œuvre de Cadieux est fixée sur une très grande surface (183 x 457 cm<sup>359</sup>) et est montée sur un caisson lumineux. Les affiches de Gran Fury, quant à elles, rappellent les campagnes gouvernementales de sécurité et de santé publique.

### 3.2.3.2. L'enquête anthropologique

La mise en forme des regards sur le monde est liée à l'espace des sciences pures et des sciences humaines, ce qui rend instables les limites artistiques traditionnelles. [...] L'identité de l'art a changé, en même temps que des artistes ont conçu autrement et avec d'autres moyens, non tellement leur rôle que leurs méthodes de conceptualisation et de travail<sup>360</sup>.

- Rose-Marie Arbour

Plusieurs travaux de *Pour la suite du Monde* cherchent à s'ouvrir à l'autre et selon une démarche qui s'apparente à celle employée dans la recherche anthropologique. D'après l'analyse élaborée par Hal Foster dans *Le Retour du réel*, tout un pan de l'art contemporain, et particulièrement des néo-avant-gardes,

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.), *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, *op.cit.*, p. 301.

<sup>360</sup> Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, *op.cit.*, p. 85.

émerge d'une conception de l'artiste en tant qu'ethnographe<sup>361</sup>. Parce que la discipline prend les traditions et le comportement humains comme sphère de référence, « [...] l'art est passé dans le champ élargi de la culture que l'anthropologie est censée couvrir »<sup>362</sup>. Selon le théoricien, cette approche artistique découle de l'interdisciplinarité propre à l'émergence des études féministes, des études culturelles et muséales, ajoutée à l'apparition, dans les années 80, du commissaire indépendant (et itinérant) qui rassemble des artistes nomades en différents lieux<sup>363</sup>.

Par ailleurs, Foster qualifie la pratique de ces artistes-ethnographes de « travail de terrain » et d'enquête « [...] dans lequel la théorie et la pratique semblent se réconcilier »<sup>364</sup>. Parmi les artistes participants à *Pour la suite du Monde*, Alfredo Jaar adopte une méthode qui s'apparente à de l'investigation. Presque tous ses projets s'amorcent par un voyage et par une étape préliminaire proche du photojournalisme. Il effectue ensuite une recherche approfondie de la situation qu'il problématise, pour finalement construire une architecture ou une mise en espace qui recevra son œuvre<sup>365</sup>. Ses pièces sont conçues pour des endroits très ciblés et c'est pour cette raison que son projet de Montréal sur les *boat people* a été exposé dans deux restaurants vietnamiens.

De plus, si les artistes imitent les ethnographes, ils en reproduisent également les grands courants de pensée. De cette façon, une des constantes serait les

---

<sup>361</sup> Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, op.cit., p. 232.

Il est à noter que Foster a discuté de cette conception de l'artiste avec Johanne Lamoureux lors d'une conférence-débat organisée par le département de littérature comparée de l'Université de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal. L'événement s'intitulait « What's Neo about the Neo-Avant-Garde ? » et s'est tenu le 24 mars 1994 au MACM.

(S.n., « Calendrier », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 4, n° 4, mars-avril-mai 1994, p. 7.)

<sup>362</sup> Hal Foster, *Le retour du réel*, op.cit., p. 232.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>365</sup> Musée d'art contemporain de Montréal, « Capsules vidéo : extraits d'entrevues avec 16 artistes participant à l'exposition "Pour la suite du monde" », série « Artistes et société », Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 57 min.

« pratiques issues des diverses théories de la décolonisation »<sup>366</sup>, tout comme des réflexions sur l'histoire coloniale. Notons que 1992 marque le 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et que Liz Magor, Alfredo Jaar, Martha Fleming et Lyne Lapointe ainsi que Dominique Blain ont réalisé des œuvres en lien avec la thématique du colonialisme.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'artiste-ethnographe cible un objet dont la réalité est différente de la sienne. Selon Foster, ce type de démarche perpétue un mythe qu'il appelle le « fantasme primitiviste » et qui donne à l'*autre* un accès à la vérité, à l'essentiel, que le Blanc occidental ne peut atteindre. « [...] [L']autre, supposément de couleur, a un accès privilégié à des processus sociaux et psychiques primordiaux qui, pour l'une ou l'autre raison, sont inaccessibles au sujet blanc »<sup>367</sup>.

Si dans les projets de *Pour la suite du Monde*, l'Autre est séropositif, Africain, sans-abri ou Noir, il est également non artiste. Christian Boltanski, artiste et sociologue français dont le travail porte sur la mise en scène, la mémoire et l'intime<sup>368</sup> a échafaudé pour l'occasion une œuvre presque cachée dans une cage d'escalier du Musée. Intitulée *Les Archives du Musée d'art contemporain*, l'installation se compose d'étagères métalliques contenant 336 boîtes archivistiques<sup>369</sup>. Sur chacun de ces coffres de carton sont apposés le nom et le portrait d'une personne ayant contribué à la construction du nouveau musée. À l'intérieur se trouvent des effets personnels de l'individu identifié sur la boîte. Placée en retrait, l'œuvre est faiblement éclairée et le visiteur doit coller le nez au grillage qui clôt l'espace pour parvenir à déchiffrer quelques noms. Fidèle à son désir de quitter les salles d'expositions, Boltanski a créé une installation qui

<sup>366</sup> Stéphane Aquin, « L'art inquiet. Artistes, vos papiers! », *Voir*, Montréal, 29 janvier 1998, p. 46.

<sup>367</sup> Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, *op.cit.*, p. 218.

<sup>368</sup> Marie-Michèle Cron, « Boltanski et la mort de l'art », *Le Devoir*, Montréal, 4 juillet 1992, p. B10.

<sup>369</sup> Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.), *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, *op.cit.*, p. 301.

occupe un non-lieu du musée<sup>370</sup>. Le critique français Gilles Plazy analyse l'œuvre comme suit :

Christian Boltanski, enfin, a eu le geste élégant d'installer ses archives de telle sorte que la plus grande part du public risque de passer à côté sans les voir – et c'est peut-être ainsi lui qui marque le plus justement la place de l'artiste dans le monde contemporain : dans une marge, dans une discrétion qui exige de l'attention, dans le chuchotement d'une vérité qui sait qu'elle n'a rien à envier au vacarme médiatique<sup>371</sup>.

Ainsi, ce que Plazy décrit, sans le savoir, se rapproche grandement de l'attitude des chercheurs : une « [...] implication [...] dans la réalité de leur temps et une attitude qui tient plus du questionnement que de l'administration de réponses péremptoires »<sup>372</sup>. Il s'agit donc d'un travail discret dont toute l'énergie est orientée vers une compréhension du monde qui interroge les certitudes acquises. De plus, conformément à la méthodologie des sciences humaines, *Les Archives du Musée d'art contemporain* répond à une logique très rationnelle. L'artiste devient ici un scientifique dont la tâche est de rassembler des artefacts provenant d'une peuplade distincte : celle des non-artistes.

Enfin, Hal Foster rappelle que ces « topographies ethnographiques »<sup>373</sup> sont parfois le résultat de commandes officielles où les œuvres « [...] semblent souvent faire l'objet d'événements muséaux où l'institution importe la critique, que ce soit pour manifester sa tolérance ou pour se l'inoculer (contre une critique conduite par l'institution, au sein de l'institution) »<sup>374</sup>. Le résultat en est une sublimation institutionnelle, un processus par lequel le musée tente d'améliorer son image et son rôle social par la présentation de certains projets<sup>375</sup>. Cette constatation étant faite, il devient donc pertinent de déchiffrer le discours du Musée dans la réception de *Pour la suite du Monde*.

<sup>370</sup> Marie-Michèle Cron, « Boltanski et la mort de l'art », *op.cit.*, p. B10.

<sup>371</sup> Gilles Plazy, « Le MAC de Montréal : un musée dans la ville », *Cimaise*, n<sup>os</sup> 218-219, juin-juil.-août 1992, p. 113.

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, *op.cit.*, p. 237.

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 239.

### 3.3. La réception

Tel que rapporté par plusieurs journalistes, *Pour la suite du Monde* – mais surtout, l'inauguration du nouveau MACM – attire un public nombreux. Le vernissage et la journée d'ouverture étant réservés aux artistes, à des invités et à des dignitaires, la première fin de semaine d'activité est dédiée à des portes ouvertes pour le grand public. Le samedi 30 mai et le dimanche 31 mai, le Musée est accessible pendant un total de 26 heures et attire 18 000 visiteurs<sup>376</sup>. En tout, 25 000 personnes s'y présentent lors de la semaine initiale, un chiffre comparable à ce que l'institution attire généralement en 6 mois<sup>377</sup>. De plus, « au cours de la période de présentation de l'exposition, le Musée [reçoit] 62 456 visiteurs »<sup>378</sup>, un achalandage possiblement favorisé par le mauvais temps. À cet égard, un article du *Journal de Montréal* nous apprend que l'été 1992 a été particulièrement pluvieux, ce qui a eu pour effet d'augmenter le nombre de visiteurs dans les musées<sup>379</sup>. Somme toute, le taux de fréquentation de *Pour la suite du Monde* du 1<sup>er</sup> juin au 11 octobre 1992 se chiffre à 38 456 visiteurs<sup>380</sup>. Finalement, au bout d'un an de fonctionnement, soit de mai 1992 à mai 1993, le Musée compte la visite 150 000 individus, soit 50 % de plus que les prévisions escomptées<sup>381</sup>. Tous ces chiffres illustrent le phénomène suivant : si le nouvel édifice semble attirer les curieux, l'exposition inaugurale, quant à elle, ne fracasse aucun record. C'est dire que suite au boom d'ouverture, l'achalandage n'a pas été des plus spectaculaires.

---

<sup>376</sup> Claude Guérin, « Une ouverture très remarquée », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 2, sept.-oct.-nov. 1992, p. 3.

<sup>377</sup> Carol Duncan, « From Roman ruins to Czech cubists, art is booming », *op.cit.*, p. K18.

<sup>378</sup> « Rapport final et états financiers d'une demande de bourse au Conseil des arts du Canada, 23 février 1993 », Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier n° 2222-00-622.

<sup>379</sup> Paul Villeneuve, « Des expositions de fin d'été », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 29 août 1992, p. 19.

<sup>380</sup> Statistiques de fréquentations du MACM, feuille manuscrite, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, dossier n° 2222-00-622.

<sup>381</sup> Marcel Brisebois, « Présentation du directeur général » in Musée d'art contemporain de Montréal, *Rapport d'activités 1992-1993*, Montréal, Direction des communications du MACM, 1993, p. 14.

Malgré cela, la couverture de presse est importante et nourrit l'analyse. La lecture de textes concernant *Pour la suite du Monde* nous permet d'observer trois phénomènes : un discours de proximité avec le citoyen et d'intelligibilité de l'art contemporain, la censure d'une œuvre du collectif Gran Fury, et l'association de l'exposition à la tendance événementielle.

### 3.3.1. Un discours de proximité avec le citoyen et d'intelligibilité de l'art contemporain

L'inauguration du nouveau Musée d'art contemporain engendre une centaine de textes dont des articles publiés par le Musée (magazine, communiqués, catalogues d'exposition, etc.), des entrevues accordées par les conservateurs et la direction ainsi que des critiques générales. Ces textes sont rédigés par des journalistes qui, lorsqu'ils ne sont pas de Montréal, sont invités à venir couvrir les activités d'inauguration aux frais du Musée. Festivités commémoratives obligent, plusieurs de ces appels sont adressés de manière concertée entre le Musée des beaux-arts, Pointe-à-Callières et le Musée d'art contemporain<sup>382</sup>. Résultat : une somme de publications qui nous permettent d'observer deux phénomènes en lien avec l'exposition et l'ouverture du MACM : un propos d'accessibilité et de proximité avec le citoyen et un discours d'intelligibilité de l'art contemporain.

Si l'institution tente d'abord de se rapprocher du citoyen, cela se fait sans doute pour justifier, d'une part, la durée des travaux (neuf ans) et, d'autre part, les coûts de construction et de fonctionnement largement puisés dans les fonds publics. En tout, l'édifice a engendré des dépenses de 33,5 millions de dollars<sup>383</sup>, soit 13 millions de plus que l'évaluation initiale<sup>384</sup>. D'ailleurs, plusieurs

---

<sup>382</sup> Entrevue personnelle réalisée avec Louise Faure, ancienne responsable des relations médias au MACM, 23 septembre 2009.

<sup>383</sup> Pierre Roberge, « Deux grandes expositions au nouveau Musée d'art contemporain », *La Tribune*, Sherbrooke, 22 janvier 1992, p. C8.

<sup>384</sup> Jocelyne Lepage, « Le nouveau Musée d'art contemporain aura-t-il honte de plaire? », *La Presse*, Montréal, 25 avril 1992, p. E1.

journalistes s'emploient à répéter ces montants et à désigner les visiteurs comme ceux qui ont payé le Musée. Par exemple, la journaliste Jocelyne Lepage rappelle que le temps est à la récession et que les contribuables sont plus sensibles aux endroits où est dépensé leur argent<sup>385</sup>.

Soulignons que deux ans avant l'inauguration du Musée, un débat liant art contemporain et deniers publics a fait rage à Ottawa. Le Musée des beaux-arts du Canada a annoncé l'achat, au coût de 1 800 000 \$, de *Voice of Fire*, un tableau de Barnett Newman, l'un des chefs de file de l'expressionnisme abstrait américain<sup>386</sup>. Le coût d'acquisition a fait bondir l'opinion publique et a engendré des débats dans l'ensemble du pays. En effet, des journalistes et des représentants parlementaires, justifiant leur colère par la supposée facilité de reproduction de la toile, se sont insurgés du fait qu'un tel montant a été alloué à l'achat d'une œuvre d'art abstrait dont la composition se caractérise par une épuration stricte des formes et des tons. Ainsi, ce qui devait être une nouvelle d'ordre culturel est devenu un débat sur les finances publiques au Canada, le tout illustrant les dislocations que provoque parfois la difficile cohabitation de l'art contemporain, de la politique et de l'opinion publique.

Outre les commentaires d'ordre financier reliés à l'ouverture de *Pour la suite du Monde*, les propos d'accessibilité s'observent par l'emploi de champs lexicaux associés à la proximité du Musée avec ses visiteurs. À cet effet, le directeur, Marcel Brisebois, décrit la présence de l'institution au centre-ville comme un « pas vers la communauté »<sup>387</sup> tandis que d'autres affirment que le nouveau MACM s'est donné une mission de « centre culturel »<sup>388</sup>. Par les deux expositions inaugurales et avec *Pour la suite du Monde* précisément, le Musée s'affiche comme agent de démocratisation de l'art et allègue que l'établissement

---

<sup>385</sup> *Ibid.*

<sup>386</sup> Pascal Normandin, *Autopsie d'un scandale. L'acquisition de Voice of Fire de Barnett Newman par le Musée des beaux-arts du Canada*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1997, p. 7 et 9.

<sup>387</sup> Marcel Brisebois, « Origines, Départ », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 1, *op.cit.*, p. 3.

<sup>388</sup> S.n., « Renaissance », *Clin d'œil*, juillet 1992, p. 12.

muséologique, tout comme l'artiste, ont leur place dans les débats de société. « [...] [L'] exposition [...] se trouve à souligner également la position de l'institution, dont le rôle, historiquement, a toujours paru quelque peu isolé dans la communauté »<sup>389</sup>. Dans *Le magazine la Place des Arts*, dont une section est consacrée au MACM, on parle du Musée comme d'un logis. Liza Frulla-Hébert, dans son « Message de la Ministre »<sup>390</sup>, soutient que « l'art contemporain exprime ce que nous sommes individuellement et collectivement »<sup>391</sup> et que le Musée est un « lieu accueillant [...] [et] une nouvelle maison »<sup>392</sup>. De plus, la journaliste Francine Montpetit parle la « maison de l'art vivant »<sup>393</sup>. À ce propos, lors de la tenue de la fin de semaine d'activités gratuites, le journaliste Bruno Dostie de *La Presse* souligne que les citoyens, qui ont payé le Musée avec leurs impôts, sont conviés au « tour du propriétaire »<sup>394</sup>. Ainsi, ces différents textes évoquent à la fois confort et appartenance civique.

Une seconde stratégie d'intelligibilité de l'art contemporain et de l'exposition réside dans une campagne promotionnelle dans les vitrines des grands magasins du centre-ville. L'objectif est de séduire « [...] la clientèle des événements culturels dits à "grosse visibilité", et [d']effectue[r] une percée chez les jeunes et les étudiants que l'art contemporain devrait, en théorie, intéresser »<sup>395</sup>. Malgré l'accent mis sur cette tranche de la population, la visée est d'interpeller des publics diversifiés, de façon à ce que les visiteurs locaux et étrangers, québécois, américain, européen et asiatique, reconnaissent les noms des artistes dont les œuvres figurent dans l'exposition. Ainsi, l'exercice consiste à saisir l'attention des acheteurs et d'assimiler l'expérience muséale à celle de la consommation et à une familiarité qui lui est associée. Contrairement à cette suggestion, la visite

---

<sup>389</sup> Gilles Godmer et Réal Lussier, « Expositions. *Pour la suite du monde* », *op.cit.*, p. 5.

<sup>390</sup> « Message de la Ministre », *Le magazine de la Place des Arts*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>391</sup> *Ibid.*

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> Francine Montpetit, « Des liens chaleureux entre l'œuvre et le public », *Le magazine de la Place des Arts*, *op.cit.*, p. 56.

<sup>394</sup> Bruno Dostie, « Un musée au centre-ville pour que l'art contemporain fasse moins peur au monde », *La Presse*, Montréal, 27 mai 1992, p. C1.

<sup>395</sup> Véronique Robert, « Le Marketing de l'art contemporain, un art en soi », *op.cit.*, p. 55.



de l'exposition amène une expérience autre, éloignée de ce que l'on associe à une habitude mercantile. Le visiteur est ainsi leurré puisque le projet de *Pour la suite du Monde* réside dans l'affirmation d'une humanité dont le propre est de s'interroger sur ses dérèglements, ses abus, ses grandeurs et sa petitesse. Le Musée n'hésite donc pas à vivre avec le paradoxe et à assimiler le décodage commercial à celui de l'art.

L'objectif derrière ce discours est manifestement d'augmenter le nombre de visiteurs. Tel que mentionné dans plusieurs textes, l'institution a souffert d'un emplacement peu accessible à la Cité du Havre et son directeur désire voir un élargissement de sa clientèle<sup>396</sup>. Très exactement, le but est d'accroître l'achalandage du double (de 52 000 à 100 000 visiteurs) lors de la première année de fonctionnement<sup>397</sup>. Pour ce faire, des ressources considérables ont été allouées au service de l'éducation, ce qui a permis l'embauche d'une équipe d'étudiants afin d'effectuer des visites guidées dans *Pour la suite du Monde*<sup>398</sup>. Par ailleurs, plusieurs autres activités didactiques ont été organisées en lien avec l'exposition dont des projections de films, des feuillets explicatifs ainsi que des conférences prononcées par les artistes dans les quatre universités de la métropole<sup>399</sup>.

Ces médiateurs que sont les animateurs et les diverses activités éducatives permettent de rendre plus lisibles les œuvres de l'exposition. Ils s'intègrent à un effort de vulgarisation « [...] au sein d'un public plus rebuffé devant l'art contemporain »<sup>400</sup> et dans un désir du Musée d'élaborer une définition de ce type de pratique. Par exemple, le *Cahier*, premier de deux catalogues d'exposition constitué de croquis et de propos des artistes participants, en est une

<sup>396</sup> Jean Dumont, « Le MAC arrive en ville », *Le Devoir*, Montréal, 11 mai 1991, p. E5.

<sup>397</sup> Bruno Dostie, « Un musée au centre-ville pour que l'art contemporain fasse moins peur au monde », *op.cit.*

<sup>398</sup> Entrevue avec Réal Lussier, *op.cit.*

<sup>399</sup> Danielle Legentil, « CHERCHEZ/TROUVER. Le visiteur et son musée. », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, n° 3, août-sept. 1991, p. 3.

<sup>400</sup> Marie-Michèle Cron, « Une présence encore timide sur la scène internationale », *Le Devoir*, Montréal, 23 mai 1992, « Cahier spécial Musée d'art contemporain », p. E1 et E6.

manifestation. D'ailleurs, son objectif est de « [...] mieux rendre compte de la manière particulière de travailler de chacun »<sup>401</sup>, donc de souligner l'importance de décortiquer le travail de l'artiste et d'expliquer sa pratique.

*Pour la suite du Monde* pousse aussi les commentateurs à expliquer les paradigmes à l'œuvre dans l'art contemporain. Dans le catalogue, Godmer et Lussier font ressortir le caractère percutant, qui force à voir au-delà des idées reçues. « L'art contemporain traite de sujets controversés [...] Les artistes posent des questions troublantes, parfois métaphysiques et vont jusqu'à demander quel est le sens de l'art »<sup>402</sup>. Le journaliste Bruno Dostie donne, quant à lui, l'explication suivante : « [...] l'art contemporain est presque par définition dérangeant et provoquant »<sup>403</sup>. D'autres, comme la commentatrice Angèle Dagenais, soulignent plutôt son interdisciplinarité et son ouverture aux sciences humaines stipulant qu'« [a]ucune expression artistique ne se développe en vase clos [...] »<sup>404</sup>. Finalement, des journalistes tâchent de comparer de façon assez binaire l'art moderne et l'art contemporain. Suivant leur logique, le premier s'inscrirait dans le sillon de la consommation tandis que le deuxième se placerait du côté de la communication<sup>405</sup>. Ainsi, quand il s'agit de mettre en valeur la constante communicative de certaines œuvres, le travail de Gran Fury peut agir ici à titre indicatif.

### 3.3.2. Art et sida : art et censure

Après avoir montré les efforts d'intelligibilité des médiateurs culturels que sont les critiques et les journalistes, mentionnons que certains aspects de l'événement sont à peine dévoilés par ces mêmes médiateurs. À ce sujet, les jours suivants

---

<sup>401</sup> Gilles Godmer et Réal Lussier, « Présentation », *op.cit.*, p. 5.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> Bruno Dostie, « Maisons de la culture : l'art contemporain des Indiens et des Inuit », *La Presse*, Montréal, 11 juillet 1992, p. D8.

<sup>404</sup> Angèle Dagenais, « Le Musée exhibera enfin ses richesses. Il y aura de la place pour vingt ans à venir! », *Le magazine de la Place des Arts*, *op.cit.*, p. 52.

<sup>405</sup> Jean Dumont, « Cet art qui s'apprend », *Le Devoir*, Montréal, 3 septembre 1992, cahier « Culture et société », p. 12.

l'ouverture de *Pour la suite du Monde* sont marqués par la censure de *Je me souviens*, l'œuvre de Gran Fury décrite précédemment et entre autres destinée aux wagons du métro.

Les premières réactions se font sentir dans la presse écrite et télévisée dès le jour de l'ouverture de l'exposition<sup>406</sup>. La STCUM<sup>407</sup>, qui avait préalablement accepté d'apposer les affiches dans les wagons de métro, refuse alors de le faire, sous prétexte de ne pas vouloir offenser sa clientèle et dénonçant « l'attaque directe au gouvernement américain »<sup>408</sup>. Quelques journalistes rapportent ce cas de censure. Paule des Rivières, du *Devoir*, décrit la situation<sup>409</sup> et son article est repris à Québec<sup>410</sup>. Étonnamment, les affiches destinées au métro sont beaucoup moins vulgaires que celles placardées dans les rues, mais à la lecture de l'article, nous constatons que la STCUM ne semble pas discréditer leur contenu direct et cru, mais bien l'accusation qu'elles portent envers le gouvernement américain. De plus, un responsable de la société de transport tente de justifier l'interdiction en affirmant qu'il pourrait y avoir ambiguïté dans la transmission du message parce que l'affiche a été placardée peu de temps avant la fête de la Saint-Jean-Baptiste<sup>411</sup>. Les explications données par ces responsables s'avèrent peu crédibles et laissent présager un autre malaise, peut-être inconscient.

Malgré certaines réactions assez vives, nous ne recensons que trois articles portant directement sur la censure de l'œuvre, ce qui en d'autres circonstances aurait provoqué un nombre incalculable de publications. Cette relative discrétion s'ajoute à des commentaires relevant parfois d'une ignorance manifeste. Si certains mentionnent rapidement la situation et leur incompréhension quant à

---

<sup>406</sup> Joyce Napier, « Gran Fury », *Montréal ce soir*, Société Radio-Canada, reportage diffusé le 28 mai 1992, Archives de la SRC.

<sup>407</sup> Société de transport de la communauté urbaine de Montréal aujourd'hui la Société de transport de Montréal (STM).

<sup>408</sup> Presse canadienne, « Publicité contre le sida interdite dans le métro », *Le Soleil*, Québec, 2 juin 1992, p. C3.

<sup>409</sup> Paule des Rivières, « Menace de censure à la STCUM », *Le Devoir*, Montréal, 2 juin 1992, p. B3.

<sup>410</sup> Presse canadienne, « Publicité contre le sida interdite dans le métro », *Le Soleil*, Québec, 2 juin 1992, p. C3.

<sup>411</sup> Rappelons que nous sommes à la fin mai, soit un mois avant la Saint-Jean-Baptiste.

celle-ci, d'autres en profitent pour gloser sur l'état de la maladie et trahissent leurs préjugés : « La crudité du message serait sans doute moins choquante si les affiches se trouvaient confinées au quartier gai »<sup>412</sup>. Semblant croire que le sida n'est qu'une épidémie homosexuelle, la journaliste énonce, sans le savoir, des craintes qui sont encore bien présentes à l'esprit de plusieurs et laisse présager un malaise plus profond...

Effet du hasard, l'un des textes du catalogue d'exposition porte précisément sur un célèbre cas de censure : l'exposition *The Perfect Moment* (1988) composée d'œuvres du photographe Robert Mapplethorpe et réalisée par l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie<sup>413</sup>. L'auteur de ce commentaire, Douglas Crimp, décrit le scandale comme suit : « Le motif de l'annulation était une série de photos de scènes homosexuelles sado-masochistes, parmi les premières de l'artiste, tirées de *X Portfolio* »<sup>414</sup>. Mentionnons que Robert Mapplethorpe est décédé des suites du sida et que ses détracteurs ont utilisé sa maladie pour justifier le caractère soi-disant « pervers » de ses clichés.

Si nous évoquons cette censure, c'est qu'elle présente plusieurs points communs avec celle de *Gran Fury*. Dans les deux cas, un triangle idéologique nourrit le scandale. Contenu direct, voire choquant, sida et homosexualité composent les trois extrémités d'un même problème. En associant trop directement le VIH et la culture gaie, « les tactiques de censure visent moins à empêcher les minorités sexuelles de produire une culture qu'à maintenir la marginalité de cette dernière et à la soumettre à des règles de normalisation et de contrôle »<sup>415</sup>. De plus, en retirant les affiches de *Gran Fury* des wagons de métro, la STCUM prétend en quelque sorte à l'homogénéité de ses voyageurs et à leur incapacité de saisir un message pourtant très clair.

---

<sup>412</sup> Jocelyne Lepage, « Gran Fury pour l'ouverture du MAC : l'impudence grossière comme force de frappe », *La Presse*, Montréal, 30 mai 1992, p. E3.

<sup>413</sup> Douglas Crimp, « Il est mort, mais... » in Gilles Godmer et Réal Lussier (dir.), *Pour la suite du monde*, op.cit., p. 55.

<sup>414</sup> *Ibid.*

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 59.

Toujours dans le catalogue d'exposition, Douglas Crimp commente l'aspect formel du travail de Mapplethorpe comme suit : « [...] l'œuvre avait déjà représenté pour moi l'art de musée par excellence »<sup>416</sup>. Malgré son contenu, le traitement de l'image chez le photographe américain est très léché et la facture est presque classique. Parallèlement, la forme et l'exécution de *Je me souviens* est cohérente à son affichage public et à son propos préventif. En 1992, le VIH est de moins en moins tabou et plusieurs campagnes gouvernementales ont déjà été mises en branle. Mais comme ici l'initiative vient d'un groupe d'artistes et que les autorités sont accusées de négligence, la situation devient inacceptable.

### 3.3.3. La presse spécialisée et l'événement d'art

Le contexte de commémoration de l'année 1992 permet une série de réflexions sur l'histoire, l'urbanité et l'espace public. Élaborée certes selon des préoccupations proches de la contemporanéité montréalaise, *Pour la suite du Monde* a aussi pour référence une formule événementielle qui s'est observée tout au long des années 80. Au-delà de ses préoccupations sociopolitiques, et comme nous l'avons souligné au chapitre premier, nous croyons que l'exposition inaugurale du MACM relève de cette méthodologie associée aux pratiques *in situ*.

Nous observons que peu de commentateurs ont relevé cet effort de mise sur pied d'un tel type de manifestation. Malgré tout, quelques critiques de la presse spécialisée dont Jason Kaufman perçoivent *Pour la suite du Monde* comme une tentative d'intégration à la constellation événementielle et une ascension vers le club sélect des capitales culturelles.

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 56.

“Pour la suite du monde” is the kind of temporary exhibition most of the world’s successful contemporary art museums can, and do, put together. Fortified with big names and an inclusive title, it serves as a declaration of the MAC’s arrival on the international contemporary art circuit. MAC curators Gilles Godmer and Real Lussier have taken no risks in assembling socially conscious installations by 29 artists, 12 of whom are Canadian. Included are many of the names and themes one expects to find in Western surveys of installation art : Adrian Piper on being black, Gran Fury of fighting AIDS, Leon Golub on political violence, Alfredo Jaar on hardship in the third world, Dennis Adams on the disenfranchised around us<sup>417</sup>.

Dans cette ère de décentralisation où des expositions de pays dits périphériques sont mises en valeur, le MACM tente non seulement de prendre la place qui lui est due dans le paysage de la métropole, mais surtout de s’adapter avec succès à la scène internationale. Le critique français Gilles Plazy l’observe aisément : « En sortant son Musée d’art contemporain de la marginalité urbaine, Montréal affirme sa volonté de capitale culturelle et son ambition en tant qu’actrice du mouvement artistique international »<sup>418</sup>.

Quant à la réception locale, la revue *Parachute* insère la critique de l’exposition dans un numéro intitulé « La ville »<sup>419</sup>. Outre un texte bien documenté sur *Pour la suite du Monde*, cette édition comprend des articles discutant de pratiques *in situ*. Parmi ceux-ci, notons deux textes sur des artistes de l’exposition, Gilbert Boyer et Dennis Adams, dont le travail s’inscrit dans l’espace public. Dans son éditorial, Chantal Pontbriand appréhende ainsi l’importance de l’espace urbain : « Souvent inexplicable, la ville est une terre d’élection pour la création contemporaine et nombreux sont les artistes à l’interroger dans leurs œuvres »<sup>420</sup>. De plus, un article intitulé « Déambulations dans la ville. De la flânerie et la dérive à l’appréhension de l’espace urbain dans fluxus et l’art conceptuel » permet de percevoir *Pour la suite du Monde* dans le contexte plus général de pratiques modernistes et contemporaines qui interrogent l’espace urbain. Bien qu’il ne soit pas du tout question de l’exposition inaugurale du

<sup>417</sup> Jason Kaufman, « The Montreal Museum of Contemporary Art », *Atelier international*, n° 789, nov. 1992, p. 89.

<sup>418</sup> Gilles Plazy, « Le MAC de Montréal : un musée dans la ville », *Cimaise, op.cit.*, p. 110.

<sup>419</sup> « La ville », *Parachute*, n° 68, oct.-nov.-déc. 1992, 78 p.

<sup>420</sup> Chantal Pontbriand, « Éditorial », *Parachute*, n° 68, *op.cit.*, p. 4.

MACM, l'article permet une mise en contexte et une appréhension particulière de notre objet d'étude. L'art contemporain est modelé par ses lieux d'exposition et le travail de l'artiste réside souvent dans une transformation de l'expérience quotidienne de la ville. Son auteur, Christian Hollevoet, affirme que « [...] les artistes ont développé un mode de (re)présentation de l'espace urbain qui pose la ville comme cadre de production de performances éphémères, d'installations provisoires et de sculptures spécifiques à un site particulier »<sup>421</sup>. Ainsi, la figure du flâneur peut être assimilée au visiteur idéal de *Pour la suite du Monde*<sup>422</sup>.

Ce numéro de *Parachute* offre, à notre avis, une lecture optimale de l'exposition, puisqu'elle l'intègre au contexte élargi du champ des arts visuels. Comme nous en avons discuté antérieurement, les conservateurs Réal Lussier et Gilles Godmer ont tenté d'associer *Pour la suite du Monde* à la tendance événementielle et c'est *Parachute* qui a analysé le phénomène avec le plus d'acuité.

### 3.4. Au-delà de l'engagement

L'analyse de la réception de *Pour la suite du Monde* permet de mettre en avant-plan trois phénomènes : la vulgarisation de l'art contemporain et son

---

<sup>421</sup> Christel Hollevoet, « Déambulations dans la ville. De la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans fluxus et l'art conceptuel », *Parachute*, n° 68, *op.cit.*, p. 23.

<sup>422</sup> L'appréhension d'œuvres ou d'événements d'art selon l'approche la typologie du flâneur n'est pas une nouveauté dans l'analyse de la réception. Dans les années 70 et 80, un regain d'intérêt pour les travaux des membres de l'école de Francfort et – dans le cas qui nous intéresse – pour Walter Benjamin, a remis l'archétype du flâneur au goût du jour. Un nombre incalculable de textes ont été écrits sur Benjamin, sur ses réflexions sur Baudelaire ainsi que sur la figure du flâneur. Parmi ceux-ci : Martin Jay, *L'imagination dialectique : l'école de Francfort, 1923-1950*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1989 (1977), 437 p.; Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and politics*, Londres, NLB, 1977, 220 p. (contient, entre autres, des échanges entre Adorno et Benjamin portant sur Baudelaire et la figure du flâneur.); Rainer Rochlitz, « Walter Benjamin : une dialectique de l'image », *Critique*, Paris, vol. 39, n° 431, 1983, p. 287-319; Georges Leroux, « L'impossible projet parisien de Walter Benjamin. Une relecture des exposés des Passages », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, hiver 1991 « Ville, texte, pensée : le XIX<sup>e</sup> siècle, de Montréal à Paris », p. 91-106; Frederik Leen, « Subject and non-identity in the work of Christian Philipp Müller and some motifs by Walter Benjamin », *Forum International*, vol. 3, n° 11, jan.-fév. 1992, p. 41-48; Keith Tester et Janet Wolff, *The flâneur*, Londres et New York, Routledge, 1994, 205 p.

assimilation à des concepts familiers et compréhensibles, la censure de pratiques liées à l'activisme et au sida et une appréhension relative au plus large contexte du champ des arts visuels contemporains. En guise de conclusion à ce chapitre, nous observons que la réception est chapeautée par une circonstance particulière. Comme cela a été le cas avec *Art et féminisme*, *Pour la suite du Monde* est indexée à un événement plus vaste qu'elle : l'inauguration du Musée d'art contemporain au centre-ville. Nous constatons d'ailleurs chez certains critiques et journalistes une évacuation du caractère proprement engagé du projet. Bien sûr, ces derniers ont abordé le caractère sociopolitique de l'entreprise, mais ce n'est pas ce point qui émane particulièrement des commentaires. L'attention est surtout portée sur le nouveau bâtiment, sur ses caractéristiques et sur son emplacement ainsi que sur le passage d'artistes de marque dans la métropole.

Ironiquement, les conservateurs responsables de *Pour la suite du Monde* ont plutôt tâché de rendre compte d'une décennie politisée et des différents bouleversements sociopolitiques lui étant liés. Ils ont également tenté d'adapter l'exposition aux pratiques contemporaines (multidisciplinarité, travail dans l'espace public, etc.) et à la formule événementielle, tout en se permettant des invités de marque grâce au budget spécial octroyé aux activités d'ouverture.

En dépit de cette acuité des organisateurs face à des enjeux sociopolitiques – et de leur désir de rendre compte d'une correspondance de ces préoccupations chez les artistes – l'exposition montre que les thématiques exploitées par les participants vont dans des directions distinctes des leurs. Alors que Godmer et Lussier sont particulièrement touchés par la crise environnementale et des bouleversements politiques internationaux, les thématiques exploitées par les créateurs s'articulent autrement. D'une part, et malgré les propos de Lussier livrés en entrevue<sup>423</sup>, plusieurs artistes préconisent une imitation et une critique des médias et la publicité. Ils agissent sur ce qu'ils connaissent et manipulent le mieux : les images. Ils en reproduisent le format et en transforment le contenu

---

<sup>423</sup> Voir la note 358 et le propos lui étant lié à la page 109.



sans nécessairement illustrer un enjeu facilement identifiable. D'autre part, des travaux ont porté sur le paradigme des « topographies ethnographiques »<sup>424</sup>, tel qu'emprunté à la pensée de Foster. Bien que cette ouverture à l'« Autre » soit présente dans le champ des arts visuels tout au long des années 80 et que les conservateurs en soient conscients, nous relevons très peu de commentaires lui étant liés, et ce, tant dans le corpus constituant la réception que dans le catalogue d'exposition.

À ce propos, l'un des témoignages de cet écart d'intentions se trouve dans le catalogue d'exposition. Les textes des différents intervenants n'énoncent pas de façon optimale ce qu'il est possible d'observer dans la section vouée à l'iconographie. Les représentants du Musée qui participent au catalogue réfléchissent beaucoup à la signification et aux répercussions d'une nouvelle institution artistique au cœur de la ville, ce qui n'est pas du tout présent chez les artistes, même pour ceux qui vivent à Montréal. Comme les conservateurs, les autres intervenants sont aussi très branchés sur la situation politique internationale et l'écologie.

Rappelons aussi que Mieke Bal, dans *Double Exposures*, explique que l'exposition est souvent marquée par de nombreux écarts de propos, de vues et de valeurs entre les artistes et les organisateurs, qu'ils soient individuels ou institutionnels.

Rather, it is problematic when the curator selects on the basis of similarity, making the exhibition thematic or – as I am interested in probing here – selecting and presenting, on the basis of his personal taste, a fixed point around which artworks revolve<sup>425</sup>.

Ainsi, il y aurait un écart entre le discours de l'agent d'exposition et le discours « réel » de la présentation<sup>426</sup>. C'est ce qui se produit dans *Pour la suite du Monde*. Alors que les artistes se penchent sur la prépondérance de l'image

<sup>424</sup> Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, op.cit., p. 237.

<sup>425</sup> Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, op.cit., p. 143.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 135.

médiatique et sur l'altérité, les conservateurs canalisent leurs propos vers l'environnement et les crises politiques, tandis que le Musée est davantage intéressé à l'événement que constitue l'inauguration du nouveau bâtiment ainsi qu'à l'augmentation de sa clientèle. Bref, trois groupes gravitent autour de l'exposition et chacun conçoit l'engagement d'une façon bien particulière.

Outre ce décalage entre les artistes, les conservateurs et l'institution, nous devons reconnaître que *Pour la suite du Monde* a été une tentative de décroissement de la présentation muséologique en salles d'exposition tout comme un exercice de dissémination des pratiques contemporaines et engagées dans la ville. Si la légitimation d'œuvres féministes a dû passer par une intégration institutionnelle, les démarches politisées des années 80 et 90 sont plutôt associées à un mouvement contraire : la sortie du musée, l'intégration à un contexte autre que les salles d'exposition et qui permet une réception soi-disant optimale.

## CONCLUSION

En guise d'aboutissement à ce mémoire, nous croyons pertinent de dégager les constantes englobant la réception de *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*. Tel que nous l'avons mentionné à quelques reprises, les deux expositions étudiées ont été des succès de foule – *Art et féminisme* constituant même un record d'achalandage à ce jour. Bien que notre axe de recherche principal repose sur le phénomène d'engagement, nous constatons que cette caractéristique n'a pas dominé les discours relatifs à *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*. Ce sont plutôt les événements corollaires qui ont marqué les commentateurs. Nous l'avons répété, l'enthousiasme porté à la *Dinner Party* a supplanté le succès de *Art et féminisme* tout comme l'inauguration du nouveau Musée d'art contemporain a été l'événement d'envergure du printemps 1992, au détriment de *Pour la suite du Monde*. Dans les deux cas approfondis, nous observons donc un lien entre une étape majeure de l'histoire du MACM et une exposition à discours sociopolitique. Comme notre échantillon est très petit, nous ne saurions dire si les manifestations engagées sont particulièrement favorisées lors de circonstances importantes, ou si ces événements – puisqu'ils excèdent la stricte sphère des arts visuels – permettent l'intégration d'expositions qui, elles aussi, outrepassent ce champ. Est-il donc possible de mettre sur pied un projet voué à l'engagement pour le simple intérêt du rapport entre art et société? Une étude incluant davantage d'objets de recherche permettrait d'établir une conclusion plus probante.

En ce qui a trait spécifiquement à la réception, nous constatons que les journalistes et critiques traitent peu de la dynamique qui s'articule entre art et société. Dans les deux cas, une grande partie des textes est vouée à l'explication de ce qu'est l'art contemporain et des éléments qui, dans chacune des expositions, cadrent ou ne cadrent pas avec les conceptions des commentateurs et des théories qui ont la cote. Par exemple, parmi le corpus de textes voués à *Art*

*et féminisme*, plusieurs sont consacrés aux œuvres qui ne correspondent pas aux critères formalistes, aux avant-gardes du moment, ou à ce qui est exposé en contexte muséal. Quant à *Pour la suite du Monde*, un grand nombre d'articles s'emploient à un exercice de vulgarisation, alors qu'une plus vaste part de commentaires aurait pu être dirigés vers la censure de l'œuvre de Gran Fury. Cependant, le débat a été étouffé, comme en témoigne le peu de textes discutant de la question. L'engouement a plutôt été dirigé sur le nouveau MACM et sur les invités de marque de son exposition inaugurale.

En conjoncture au commentaire que nous avons développé à la fin du chapitre trois selon lequel l'engagement des artistes ne va pas nécessairement de pair avec l'engagement institutionnel, il se peut que ce même écart se creuse entre les créateurs et la critique. Les journalistes semblent être pris dans une diversité d'éléments à appréhender – grande hétérogénéité des œuvres et imbrication de différents événements – si bien que la prédominance sociopolitique n'est pas décisive pour les commentateurs. Ils dénotent, bien sûr, le caractère engagé de chacun des projets, mais ne semblent pas en déceler l'aspect novateur. Dans le cas de *Art et féminisme*, par exemple, très peu de critiques détectent l'étape décisive que constitue l'intégration d'un tel discours à l'institution. Ces derniers observent davantage les disciplines, matériaux et « tendances » exploités au détriment des thèmes, de leur récurrence (la forme semble plus captiver que le contenu) et de leur signification au-delà de l'exposition.

Bref, à la lumière de cette étude – et parce qu'elle contient un nombre restreint de manifestations analysées – il n'est pas possible de porter un regard homogène sur les modalités de réception des expositions d'art engagé. En fait, *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde* ont eu des effets très distincts.

L'événement féministe du printemps 1982 a eu pour conséquence d'institutionnaliser les pratiques féministes ; de les intégrer au large système de l'art contemporain québécois, nouvellement consolidé. Cette assimilation s'est

établie de façon presque officielle. Première preuve de cette intégration : *Art et féminisme* a été la première exposition institutionnelle à poser directement la question du féminisme en art, alors que les projets précédents traitaient plutôt d'un art de femmes<sup>427</sup>. Deuxièmement, l'accession de *La Chambre nuptiale* au musée alors qu'elle n'avait été présentée que partiellement ou lors d'événements se tenant hors de l'institution. Au-delà de ces phénomènes novateurs, cette institutionnalisation est aussi récupérée par le gouvernement qui tente d'inclure le féminisme à son projet de société. Ainsi, la communication de Pauline Marois, livrée lors du vernissage lie clairement le Musée (un organisme dépendant du pouvoir exécutif officiel) et le travail des femmes à l'appareil étatique. Rappelons cependant que, malgré un contexte très favorable à l'intégration des démarches féministes au champ des arts visuels, c'est la présentation de la *Dinner Party* qui a permis la mise sur pied de *Art et féminisme* et de tout ce qui en a découlé. Il est donc particulier de constater que le Musée d'art contemporain ait tardé à mettre à l'avant-plan des créations féministes d'ici, alors que les femmes artistes étaient particulièrement dynamiques dans le milieu artistique local. Certes, ces pratiques ont été reconnues par l'institution, mais sans une homologation étrangère, cette légitimation aurait atermoyé.

Pour ce qui est de *Pour la suite du Monde*, son caractère engagé ne lui confère aucune modalité singulière de réception. Il semble que les critiques l'abordent comme n'importe quelle autre exposition d'art contemporain, mis à part le phénomène d'exclusivité et de nouveauté que présente l'inauguration du MACM au centre-ville. Malgré ses orientations politisées, *Pour la suite du Monde* retient surtout l'attention des commentateurs parce qu'elle fait la lumière sur une présence dynamique de l'art contemporain dans la métropole. Comme l'ancien bâtiment du Musée se situait à la Cité du Havre, ses expositions ont souffert d'isolement et d'un manque de visibilité accru. Ainsi, l'inauguration de ses

---

<sup>427</sup> Ces expositions sont : *La femme imagiste*, Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal, 1965 et *Art femme 1975*, Musée d'art contemporain, Centre Saidye Bronfman, et Galerie Powerhouse, 1975.

nouveaux quartiers a simplement permis de rendre visibles les pratiques d'art récentes.

Dans un autre ordre d'idées, si les arts féministes célèbrent leur institutionnalisation – une place chèrement acquise sur les cimaises des musées et une visibilité plus grande – les démarches engagées de la fin des années 80 et du début des années 90 opèrent en sens opposé. C'est la sortie de l'institution qui est valorisée, l'infiltration des œuvres dans la trame urbaine; le brouillage des limites. Cette insertion dans la « vraie vie » s'accomplit notamment grâce à l'*in situ* et à l'*event specificity* et permet aux démarches engagées de s'immiscer aisément dans le vaste champ des arts contemporains. Dans le cas de *Pour la suite du Monde*, l'exposition – et le nouveau Musée – tentent aussi de se créer une niche au sein d'un club sélect d'institutions et d'événements.

D'ailleurs, tout au long de la décennie 90, les équipes de conservation et d'éducation du MACM déploient des efforts pour être au diapason des événements organisés par leurs consœurs étrangères. À ce propos, le conservateur Pierre Landry travaille de pair avec l'Independent Curators International (ICI) de New York<sup>428</sup> pour mettre sur pieds les expositions *Art et sida : des médias à la métaphore* et *The first generation. Les femmes et la vidéo, 1970-1975*. Cette collaboration permet de présenter des manifestations à composantes sociopolitiques tout en intégrant le travail de commissaires indépendants aux activités du Musée<sup>429</sup>.

---

<sup>428</sup> L'Independent Curators International (ICI) est un organisme sans but lucratif qui coordonne et met en circulation des expositions d'art contemporain dont les œuvres proviennent de prêteurs privés et publics.

(« Information », site web de l'Independent Curators International (ICI), <http://www.ici-exhibitions.org/index.php/information/>, site consulté le 4 septembre 2009.)

<sup>429</sup> *Art et sida : des médias à la métaphore* est adaptée au contexte local. Le conservateur Pierre Landry prend en charge l'élargissement de l'exposition par des productions montréalaises de Mark Leslie, Esther Valiquette et Anne Golden, trois artistes travaillant le médium de la vidéo et devant composer de près ou de loin avec la maladie. Ainsi, l'objectif du projet est de « [...] met[tre] en lumière la réaction des artistes à la crise engendrée par le sida ». Parmi la trentaine de créateurs et de collectifs exposés, plusieurs sont touchés de près ou de loin par la maladie et quelques participations dont celles de Keith Haring et Robert Mapplethorpe le sont à titre posthume. Outre une forme de témoignage plastique, les œuvres « [...] évoquent, dans

De plus, des colloques sont organisés par le Service de l'éducation du MACM et provoquent l'invitation d'artistes réputés et d'éminents théoriciens des quatre coins de la planète. Parmi ces événements, une série intitulée *Définitions de la culture visuelle* se déroule entre 1994 et 2001 et porte entre autres sur la *New Art History*<sup>430</sup>, les relations entre art et philosophie<sup>431</sup> et le postcolonialisme<sup>432</sup>. Le déploiement de ces thèmes nous permet de constater que des préoccupations sociopolitiques sont de plus en plus imbriquées à la création contemporaine et que l'engagement n'est plus une composante analysée « à part » de l'art.

Pour revenir à notre objet principal – l'analyse d'expositions engagées en contexte muséal – elle nous mène invariablement à une contradiction fondamentale que plusieurs ont repérée avant nous. *Art et féminisme* et *Pour la*

---

l'ensemble, les répercussions du sida sur la société et la psyché des Américains ». Afin d'adapter le propos à la réalité locale, mais de suivre l'esprit d'engagement et de décroisement amorcé par l'Independent Curators International, le Musée présente une chorégraphie de José Navas et Massimo Agostenelli ainsi qu'une rencontre avec la vidéaste Anne Golden. De plus, le Comité Sida Aide Montréal a été présent tout au long du projet, afin de sensibiliser et d'informer le public aux réalités de la pandémie.

Pour ce qui est de *The first generation. Les femmes et la vidéo, 1970-1975*, la présentation retrace les débuts de la vidéo et de l'importance du travail des femmes dans le développement de ce médium. Utilisé comme forme d'expression propre, mais également pour documenter des performances, le médium possède une composante éminemment sociopolitique parce qu'il permet d'élaborer une approche féministe de l'art et de construire des identités qui ne découlent pas du regard des hommes. Contrairement à *Art et sida*, il n'y a pas d'intégration d'œuvres québécoises à l'exposition et la présentation met en scène des artistes américaines, canadiennes, japonaises, brésiliennes et allemandes.

(Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski, *Art et sida: des médias à la métaphore*, traduction du catalogue d'exposition, Montréal, Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 3; Musée d'art contemporain de Montréal, « Le sida et l'art : un point de vue différent au Musée d'art contemporain », communiqué de presse, p. 2 (dossier de presse n° EVE 004862) et Musée d'art contemporain de Montréal, « La première génération de femmes vidéastes au Musée d'art contemporain », communiqué de presse, p. 1 (dossier de presse n° EVE 007511).

<sup>430</sup> Chantal Charbonneau (dir.), *Définitions de la culture visuelle : revoir la New Art History*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 24 et 25 mars 1994, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences et colloques », 1995, 70 p.

<sup>431</sup> Chantal Charbonneau (dir.), *Définitions de la culture visuelle III : art et philosophie*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 16, 17 et 18 octobre 1997, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences et colloques », 1998, 163 p.

<sup>432</sup> Chantal Charbonneau (dir.), *Définitions de la culture visuelle V : mondialisation et postcolonialisme*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 5 et 6 octobre 2001, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences et colloques », 2002, 119 p.

*suite du Monde* sont mises en place par une structure hiérarchisée, étatique, bureaucratique et institutionnelle, mais remettent en question le système de valeurs dominant, les injustices sociales et les relations de pouvoir créées par ce même système. Tel que l'a observé Jérôme Glicenstein :

[...] l'art contemporain a besoin de l'espace public pour exister et en même temps ses propositions mettent en cause très fréquemment le fonctionnement normal de cet espace (sans que cela soit vu comme un défaut). [...] [U]ne œuvre transgressive présentée dans un musée ou un centre d'art est sans doute assez peu transgressive du fait même de sa présentation dans l'espace institutionnel. Cette situation, qui renvoie à l'impératif contemporain de créer l'événement tout en résistant à la récupération par les institutions, crée des problèmes à nombre d'artistes dans leur rapport aux institutions (comment être à la fois dedans et dehors)<sup>433</sup>.

Peu importe le désir des artistes de créer des œuvres subversives ou de questionner le système organisé des arts visuels, leur travail est continuellement récupéré par l'appareil culturel et muséologique, malgré la diversité des lieux d'exposition et des modes de diffusion. Paradoxe s'il en est un, l'acte rebelle s'institutionnalise et plusieurs créateurs tâchent d'éviter le circuit officiel en vain. À titre d'exemple, les graffeurs – artistes dissidents par excellence – gravitent désormais dans ce même cercle<sup>434</sup>. Les indisciplinés d'hier se fondent dans la bonne conscience d'aujourd'hui.

Que dire de ce paradoxe, puisqu'il appartient décidément à *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*? L'artiste et professeure Andrea Fraser propose une piste de réflexion intéressante dans un article intitulé « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique »<sup>435</sup>. Dans ce texte, elle fait le point sur la critique institutionnelle et en démythifie la logique. Ainsi, depuis les années 70, la diversité des lieux de création, l'abandon du travail en atelier et la dématérialisation des œuvres sont devenus des moyens d'opposition au cercle institué des arts visuels. Le développement de « pratiques » plutôt que

<sup>433</sup> Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, op.cit., p. 196.

<sup>434</sup> Le cas de l'artiste montréalais Roadsworth est, à cet égard, très probant. Voir le film d'Alan Kohl : Roadsworth : *franchir la ligne*, Montréal, Loaded Pictures et Office National du Film du Canada (ONF), 2009, 72 min.

<sup>435</sup> Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », op.cit.



d'« objets » ainsi que l'émergence de l'*in situ* et de l'*event specificity* ont été des tentatives d'évitement du champ organisé des arts visuels<sup>436</sup>. Malgré cela, l'intégration est inévitable et il serait vain d'essayer de la contourner :

It is artists – as much as museums or the market – who, in their very efforts to escape the institution of art, have driven its expansion. With each attempt to evade the limits of institutional determination, to embrace an outside, to redefine art or reintegrate it into everyday life, to reach “everyday” people and work in the “real” world, we expand our frame and bring more of the world into it. But we never escape it<sup>437</sup>.

Qu'on le veuille ou non, le champ des arts visuels est maintenant intégré à la vaste sphère des « industries culturelles » et à l'économie capitaliste. Ainsi, lorsque des enjeux sociopolitiques sont évoqués dans un contexte d'exposition, il est signe que ces questions sont homologuées par l'institution. Pour revenir aux interrogations soulevées en introduction et pour boucler la boucle de ce mémoire, il est clair que le musée d'art, du moins sous la forme que nous lui connaissons au Québec, ne précède pas les vagues de changement social lorsqu'il présente des expositions d'art dont les thèmes sont articulés autour de questions sociopolitiques. Les enjeux proposés ne sont pas nouveaux et sont généralement acceptés par le grand public : ce sont des phénomènes établis qui sont nommés, questionnés, critiqués et que l'on traite dans les médias. Par exemple, *Art et féminisme* est présentée sept ans après l'Année internationale de la femme (1975) et la proclamation d'une Journée de la femme tous les ans par l'ONU. Bien qu'il y ait beaucoup de travail à faire dans ce domaine en 1982 (et encore aujourd'hui), la population en général est consciente du chemin parcouru par le féminisme et de l'évolution des mentalités. Tant pour l'une et l'autre exposition, les questions soulevées ne sont pas taboues ou trop délicates à aborder. Le Musée d'art contemporain n'a donc couru aucun risque en mettant sur pied *Art et féminisme* et *Pour la suite du Monde*. Il est donc évident que l'institution suit le changement social et que tout geste dissident est, tôt ou tard, intégré à une logique de récupération.

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 282.

Aujourd'hui, l'engagement en art est à la fois partout et nulle part. Son omniprésence relève d'un schème d'action qui suit les tendances *in situ* et *event specific* décrites dans ce mémoire, mais à une différence près : les réalisations actuelles jouent sur une limite parfois proche de l'intrusion sociale ou du travail humanitaire<sup>438</sup>. Ce sont des pratiques qui s'immiscent dans la praxis sociale et qui, comme d'autres démarches engagées, sont l'objet d'une institutionnalisation grandissante. Elles sont la bonne conscience d'aujourd'hui et font partie d'une vague de « politiquement correct » où tout doit être charitable, équitable, écologique et éthique.

Cependant, le sociopolitique en art se diversifie et prend désormais deux avenues : soit il perpétue l'engagement, soit il s'engage dans l'activisme. Si – comme nous l'avons mentionné dans l'introduction – la création engagée maintient l'art au-dessus de ses liaisons sociales et se dégage toujours d'une dépendance face à un parti ou à une organisation politique, l'art activiste répond à une adéquation entre la production plastique et la cause qu'elle soutient. De plus, cette deuxième voie brouille davantage les frontières que ce que l'on observe sur une base régulière dans le champ des arts visuels, si bien qu'on l'associe d'autant plus à du travail social ou à de la pure désobéissance civile. Elle est un outil de détournement de sens ou de subversion politique, avant tout.

Malgré cette distinction – et pour revenir à notre intérêt premier – l'engagement en art est peu mis en avant-plan, puisque la création à vocation sociopolitique devient de moins en moins visible, et parce que peu de musées présentant des expositions expressément réalisées sous son couvert. Galvaudé à loisir, le thème de l'engagement est trop souvent associé à un pur assujettissement politique, syndical ou social. Ainsi, il serait temps, à notre sens, de le réhabiliter et de le repenser. De lui donner, une fois pour toutes, une définition renouvelée, débarrassée de ses vieilles nostalgies totalitaires.

---

<sup>438</sup> Nous n'avons qu'à penser à l'État d'urgence de l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA), organisé à la Place Émilie-Gamelin tous les ans.

## SOURCES DOCUMENTAIRES

### Documents d'archives

Services des archives et de gestion des documents, Université du Québec à Montréal

Fonds d'archives Francine Larivée, fonds n° 92P, dossiers n<sup>os</sup> 92P2b/2, 92P2b/7, 92P2c/7 et 92P2e/3.

Archives du Musée d'art contemporain de Montréal

Dossier non numéroté :

- Josée Bélisle, Manon Blanchette, Réal Lussier *et al.*, « Réunion de programmation : lundi 26 septembre 1988 pour exposition d'ouverture », n.p.
- Manon Blanchette, Réal Lussier et Gilles Godmer, « Compte-rendu de la réunion du 17 février 1989 », n.p.
- Note à Madame Hélène Thibodeau de Art Public CIDEF, 5 mai 1992 et « Une odeur de désordre », plan de la ville et des différentes stations, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal.

Dossier n° 2222-00.622 :

- Demande de subvention au Conseil des arts du Canada.
- Rapport final et états financiers d'une demande de bourse au Conseil des arts du Canada, 23 février 1993, n.p.
- Statistiques de fréquentations du MACM, feuille manuscrite.

### Entrevues personnelles

Entrevue réalisée avec Rose-Marie Arbour, professeure d'histoire de l'art, 27 août 2008.

Entrevue réalisée avec Francine Larivée, artiste, 3 septembre 2008.

Entrevue réalisée avec Reynald Bigras, coordonnateur des équipements culturels au ministère des Affaires culturelles du Québec de 1985 à 1998, 9 juin 2009.

Entrevue réalisée avec Réal Lussier, conservateur, 11 juin 2009.

Entrevue réalisée avec Gilles Godmer, conservateur, 8 juillet 2009.

Entrevue réalisée avec Louise Faure, ancienne responsable des relations médias au MACM, 23 septembre 2009.

### Ouvrages de référence

CORDELIER, Serge, et Catherine LAPAUTRE (dir.). *L'état du monde. Édition 1991. Annuaire économique et géopolitique mondial*, Montréal, Éd. du Boréal, Paris, Éd. de la Découverte, 1990, 633 p.

CORDELLIER, Serge, et Annie LENNKH (dir.). *L'état du monde, Édition 1988-1989. Annuaire économique et géopolitique mondial*, Paris, Éd. La Découverte, Montréal, Éd. du Boréal, 1988, 633 p.

GÈZE, François, Yves LACOSTE, Alfredo G.A. VALLADÃO, et Thierry PAQUOT (dir.). *L'état du monde. Édition 1985. Annuaire économique et géopolitique mondial*, Paris, Éd. La Découverte, 1985, 625 p.

GOMBRICH, Ernst. *Histoire de l'art. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, 1997 (1950), 688 p.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT, et François RICARD. *Histoire du Québec contemporain, Tome 2, Le Québec depuis 1930*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1989, 834 p.

« Words of art », Faculty of Creative and Critical Studies, University of British Columbia (UBC Okanagan),  
[http://people.ok.ubc.ca/creative/glossary/m\\_list.html](http://people.ok.ubc.ca/creative/glossary/m_list.html), site consulté le 26 mai 2008.

### Monographies et catalogues d'exposition

AAGAARD-MOGENSEN, Lars (dir.). *The idea of the museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, coll. « Problems in Contemporary Philosophy », Volume 6, 1988, 228 p.

ALLOUCHERIE, Jocelyne *et al.* *Les 20 ans du CIAC*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2004, 254 p.

ARBOUR, Rose-Marie *et al.* *Art et féminisme*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain et Québec, ministère des Affaires culturelles, 1982, 213 p.

ARBOUR, Rose-Marie. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal, Éditions Artexes, coll. « Prendre parole », 1999, 158 p.

ARPIN, Roland. *La fonction politique des musées*, Montréal, Éditions Fides et Québec, Musée de la civilisation, collection « Les grandes conférences », 1999, 44 p.

ATKINS, Robert, et Thomas W. SOKOLOWSKI. *From Media to Metaphor : Art about AIDS*, catalogue d'exposition, New York, Independent Curators International, 1991, 72 p.

ATKINS, Robert, et Thomas W. SOKOLOWSKI. *Art et sida: des médias à la métaphore*, traduction du catalogue d'exposition, Montréal, Direction de l'éducation et de la documentation, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 15 p.

AUBIN, Jocelyne. *La Chambre nuptiale*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1994, 107 p.

BAL, Mieke. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge, 1996, 338 p.

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 318 p.

BARENTS, Els, et Jeff WALL. *Jeff Wall : Transparencies*, catalogue d'exposition, Munich, Schirmer/Mosel, 1986, 110 p.

BELLAVANCE, Guy (dir.). *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 307 p.

BERNIER, Christine. *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique », 2002, 261 p.

BLOCH, Ernst *et al.* *Aesthetics and politics*, Londres, NLB, 1977, 220 p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001 (1998), 123 p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2003, 93 p.

BRADLEY, Jessica, et Lesley JOHNSTONE (dir.). *Réfractions. Trajets de l'art contemporain au Canada*, Montréal, Éd. Artexes et Bruxelles, La Lettre volée, 1998, 486 p.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature » vol. 4, 1992 (1979), 156 p.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2005 (1990), 283 p.

Centre Canadien d'Architecture. *Paraboles et autres allégories : L'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*, catalogue d'exposition, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1991, 214 p.

BERNIER, Christine (dir.). *Définitions de la culture visuelle : revoir la New Art History*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 24 et 25 mars 1994, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences et colloques », 1995, 70 p.

BERNIER, Christine (dir.). *Définitions de la culture visuelle III : art et philosophie*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 16, 17 et 18 octobre 1997, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences et colloques », 1998, 163 p.

BERNIER, Christine (dir.). *Définitions de la culture visuelle V : mondialisation et postcolonialisme*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 5 et 6 octobre 2001, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences et colloques », 2002, 119 p.

CHARNEY, Melvin. *Montréal, plus ou moins? = Montréal, plus or minus?*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972, 246 p.

CHICAGO, Judy. *The dinner party : a symbol of our heritage*, Garden City, Anchor Press/Doubleday, 1979, 255 p.

COHEN, Yolande (dir.). *Femmes et politique*, Montréal, Le Jour, coll. « Idées » « Les idées du jour », 1981, 227 p.

COLIN, Jean-Pierre, et Françoise SELORON. *Le mandarin étranglé. Réflexion sur la fonction sociale de l'art*, Paris, Les Éditions Publisud, 1994, 190 p.

CÔTÉ, Diane-Jocelyne, Lise GAUTHIER, Johanne BROUILLETTE, Ghislaine LAFRENIÈRE et al. *Réseau Art/Femmes*, Québec, Les Éditions Intervention, 1982, 4 vol.

COUCHE, Jo et al. *Chambres d'amis*, catalogue d'exposition, Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 1986, 367 p.

COUTURE, Francine (dir.). *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, 310 p.

COUTURE, Francine (dir.). *Les arts et les années 60 : Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1991, 168 p.

COUTURE, Francine (dir.). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1993, 341 p.

COUTURE, Francine (dir.). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II, L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Études québécoises », 1997, 424 p.

COUTURE, Francine (dir.). *Mises en scène de l'avant-garde, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal*, Montréal, Université du Québec à Montréal, printemps 1987, 92 p.

CRIMP, Douglas (dir.). *AIDS. Cultural Analysis. Cultural Activism*, Cambridge et Londres, MIT Press et October Magazine, 1988, 271 p.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1993, 348 p.

CRIMP, Douglas, et Adam ROLSTON. *AIDS demo graphics*, Seattle, Bay Press, 1990, 142 p.

DAIGLE, Gérard, et Guy ROCHER. *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, 811 p.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 1999, 378 p.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. Volume I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 (1949), 408 p.

DE GUISE, Claude. *Québec 75 / Arts*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1975, 75 p.

DE KONINCK, Marie-Charlotte (dir.). *Déclics, art et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, et Fides, 1999, 256 p.

- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), 167 p.
- DUBREUIL-BLONDIN, Nicole. *La Fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, 256 p.
- DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*, tome III, Paris, Éditions Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1981, 207 p.
- DUMONT, Micheline, et Collectif Clio. *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, 646 p.
- DUMONT, Micheline, et Louise TOUPIN. *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2003, 750 p.
- DUMONT, René (avec Charlotte Paquet). *Un monde intolérable. Le libéralisme en question*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1988, 282 p.
- DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres et New York, Routledge, 1995, 178 p.
- DUPUY, Pierre. *Expo 67 ou la découverte de la fierté*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1972, 237 p.
- DURAND, Guy Sioui. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec, Les Éditions Intervention, coll. « Sociologie critique », 1997, 466 p.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, section « Le sociologue », 1972, 147 p.
- FELSHIN, Nina. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, 412 p.
- FOSTER, Hal. *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005 (1996), 278 p.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, 318 p.
- FOURNIER, Marcel. *Les générations d'artistes, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « La pratique de l'art », 1986, 202 p.
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989 (1970), 252 p.



GAUVIN, Kim Louise. *CORRIDART Revisited, Excavating the Remains*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1996, 167 p.

GILLAM, Robyn Adams. *Hall of Mirrors. Museums and the Canadian public*, Banff, Banff Center Press, 2001, 244 p.

GLEYZAL, Jean-Jacques. *L'art et le politique. Essai sur la médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 1994, 261 p.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2009, 257 p.

GODMER, Gilles, et Réal LUSSIER (dir.). *Pour la suite du monde*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 303 p.

GOLDSTEIN Ann, Catherine GUDIS, et Mary Jane JACOB. *A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation*, catalogue d'exposition, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art et Cambridge et Londres, MIT Press, 1989, 176 p.

GREENBERG, Clement. *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1988 (1961), 301 p.

GRENIER, Réjean-Pierre. *Inscription du nationalisme dans l'art du Québec : 1965-1976*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 431 p.

GROSSBERG, Lawrence, Cary NELSON, et Paula TREICHLER. *Cultural Studies*, Londres et New York, Routledge, 1992, 788 p.

GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989, 73 p.

HANLEY, JoAnn. *The First Generation : Women and Video, 1970-1975*, New York, Independent Curators International, 1993, 96 p.

HARRIS, Ann Sutherland, et Linda NOCHLIN. *Women Artists : 1550-1950*, catalogue d'exposition, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art et New York, Alfred A. Knopf, 1977, 367 p.

HARRIS, Jonathan. *The New Art History. A critical introduction*, Londres et New York, Routledge, 2001, 302 p.

HEGEWISCH, Katharina, et Bernd KLÜSER. *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, 422 p.

HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p.

HELLMAN, Michel. *Art, identité et Expo 67. L'expression du nationalisme dans les œuvres des artistes québécois du Pavillon de La Jeunesse à l'Exposition universelle de Montréal*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2005, 75 p.

JACQUARD, Albert. *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », série « point-virgule », 1987, 172 p.

JAY, Martin. *L'imagination dialectique : l'école de Francfort, 1923-1950*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1989 (1977), 437 p.

LACERTE, Sylvie. *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2007, 221 p.

LAMOUREUX, Ève. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, coll. « Théorie », 2009, 269 p.

LAMOUREUX, Johanne. *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. « Lieudit », 2001, 292 p.

LAMOUREUX, Johanne. *Profession, historienne de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Profession », 2007, 66 p.

LEMIEUX, Denise (dir.). *Traité de la culture*, Québec, Les Éditions de l'Institut québécois de recherche sur la culture, 2002, 1089 p.

LETOCHA, Louise. *Historique du Musée d'art contemporain de Montréal*, s.l., s.n., 197-, n.p.

LIPPARD, Lucy R. *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press, 1995, 342 p.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

MARTEL, Richard *et al.* *Art/société, 1975-1980*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec et Les Éditions Intervention, 1981, 119 p.

MCLUHAN, Marshall. *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Montréal, Les Éditions Hurtubise HMH, 1968 (1962), 428 p.

MICHAUD, Yves. *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2007 (1989), 233 p.

MICHELSON, Annette, Rosalind KRAUSS, Douglas CRIMP, et Joan COPJEC (dir.). *OCTOBER. The First Decade, 1976-1986*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1987, 456 p.

Ministère des Affaires culturelles. *Les Affaires culturelles : bilan, actions, avenir, notes pour l'allocution de Madame Lise Bacon*, Québec, Le Ministère, 1988, 11 p.

Musée d'art contemporain de Montréal. *Pour la suite du monde : cahier : propos et projets*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 83 p.

Musée d'art contemporain de Montréal, *Rapport d'activités 1987-1988*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, 32 p.

Musée d'art contemporain de Montréal, *Rapport d'activités 1992-1993*, Montréal, Direction des communications du MACM, 1993, 52 p.

Nations Unies. Commission mondiale sur l'environnement et le développement. *Notre avenir à tous. Rapport de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement*, Genève, La Commission, 1987, 458 p.

NENGEH MENSAH, Maria (dir.). *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2005, 247 p.

NORMANDIN, Pascal. *Autopsie d'un scandale. L'acquisition de Voice of Fire de Barnett Newman par le Musée des beaux-arts du Canada*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1997, 115 p.

PAIKOWSKI, Sandra, et Nancy MARRELLI. *CORRIDART revisited/25 ans plus tard*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2001, 46 p.

PASTERNAK, Anne, Michael BRENSON, et Ruth A. PELTASON *et al.* *Creative Time : the book : 33 years of public art in New York City*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, 285 p.

PAYANT, René. *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, 682 p.

PAYETTE, Lise. *Des femmes d'honneur. Une vie engagée, 1976-2000*, Montréal, Libre Expression, 1999, 222 p.

REED, Thomas Vernon. *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2005, 362 p.

ROBILLARD, Yves (dir.). *Québec Underground, 1962-1972, Tome 1*, Les Éditions Médiart, 1973, 455 p.

ROBILLARD, Yves (dir.). *Québec Underground, 1962-1972, Tome 2*, Les Éditions Médiart, 1973, 473 p.

ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*, Paris, Londres, New York, Abbeville Press Publishers, 1994, 356 p.

ROSS, Christine. *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2006, 244 p.

ROY, Gabrielle, Guy DOZOIS, Pierre DUPUY, et Guy ROBERT. *Terre des Hommes*, Ottawa, La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, 1967, 155 p.

SELZ, Peter. *Art of Engagement. Visual Politics in California and beyond*, catalogue d'exposition, San Jose, San Jose Museum of Art et Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2006, 298 p.

SCHALLER Michael. *Right Turn. American Life in the Reagan-Bush Era. 1980-1992*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2007, 200 p.

SILLS, Yole G. *The AIDS pandemic: social perspectives*, Westport et Londres, Greenwood Press, 1994, 247 p.

SCHAER, Roland. *L'invention des musées*, Paris, Gallimard et Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Découvertes Gallimard », 1993, 144 p.

SHEPARD, Benjamin, et Ronald HAYDUK (dir.). *From ACT UP to the WTO. Urban protest and community building in the era of globalization*, Londres et New York, Verso, 2002, 429 p.

TESTER, Keith, et Janet WOLFF. *The flâneur*, Londres et New York, Routledge, 1994, 205 p.

TÉTREAU, François. *Roussil écarlate*, Saint-Laurent, Éditions du Trécaré, 1996, 157 p.

THÉRIAULT, Michèle. *Irene F. Whittome : Musée des traces*, catalogue d'exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario (AGO), 1990, 69 p.

TRÉPANIÉ, Esther (dir.). *Femmes artistes du Québec au XX<sup>e</sup> siècle. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, coll. « Arts du Québec », 2010, 287 p.

TRÉPANIÉ, Esther. *Marian Dale Scott. Pioneer of Modern Art*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 2000, 293 p.

WALLON, Emmanuel (dir.). *L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble et Québec, Musée de la civilisation, 1991, 288 p.

## Articles

ALBRIGHT, Thomas. « Guess who's coming to Judy Chicago's Dinner », *Artnews*, vol. 78, n° 1, jan. 1979, p. 60-62.

AMOUROUX, Eric. « Pour la suite du monde », *Artefactum*, vol. 10, n° 47, mars-avril 1993, p. 54-55.

AQUIN, Stéphane. « L'art inquiet. Artistes, vos papiers! », *Voir*, Montréal, 29 janvier 1998, p. 46.

ARBOUR, Rose-Marie. « L'espace public comme lieu d'œuvres multidisciplinaires chez des femmes artistes au Québec au cours des trois dernières décennies », *Trois*, vol. 15, n°s 1-2-3, 1999, p. 54-60.

ASSELIN, Olivier. « Le théâtre UBU : l'avant-garde entre la scène et le musée », *Parachute*, n° 66, juin 1992, p. 20-26.

BALFOUR BOWEN, Lisa. « Agony of women crystallized in ceramic », *Toronto Star*, Toronto, 20 mars 1982, p. F5.

BERNARD, Lucie. « L'art au féminin pluriel », *Le Soleil*, Québec, 13 mars 1982, p. E7.

BISSONNETTE, Lise. « Variation sur un même thème », *Le Devoir*, Montréal, 3 avril 1982, p. 14.

BOULANGER, Luc. « Musée d'art contemporain : vie intérieure », *Voir*, Montréal, 9 avril 1992, p. 23.

BRISEBOIS, Marcel. « Origines, Départ », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 1, juin-juil.-août 1992, p. 3.

BUREN, Daniel. « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle représentable? », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°s 17-18, « L'œuvre et son accrochage », 1986, p. 168-176.

COUTURE, Francine, et LEMERISE, Suzanne. « L'art des femmes : "La partie n'est pas gagnée!" », *Possibles*, vol. 7, n° 1, 1982, p. 29-44.

CREVIER, Lyne. « 220 affiches à l'ère du sida », *Le Devoir*, Montréal, 6 août 1989, p. 9.

CRON, Marie-Michèle. « Boltanski et la mort de l'art », *Le Devoir*, Montréal, 4 juillet 1992, p. B10.

CRON, Marie-Michèle. « Miroir de la société du spectacle », *Le Devoir*, 18 juillet 1992, p. B12.

CRON, Marie-Michèle. « Une présence encore timide sur la scène internationale », *Le Devoir*, Montréal, 23 mai 1992, « Cahier spécial Musée d'art contemporain », p. E1 et E6.

DAGENAIS, Angèle. « Le Musée exhibera enfin ses richesses. Il y aura de la place pour vingt ans à venir! », *Le magazine de la Place des Arts*, vol. 3, n° 4, mai-juin 1992, cahier spécial « Musée d'art contemporain de Montréal », p. 51-54.

DES RIVIÈRES, Paule. « Menace de censure à la STCUM », *Le Devoir*, Montréal, 2 juin 1992, p. B3.

DOSTIE, Bruno. « Les "Cent Jours" retrouvent leurs atouts », *La Presse*, Montréal, 10 août 1991, p. C3.

DOSTIE, Bruno. « Maisons de la culture : l'art contemporain des Indiens et des Inuit », *La Presse*, Montréal, 11 juillet 1992, p. D8.

DOSTIE, Bruno. « Un musée au centre-ville pour que l'art contemporain fasse moins peur au monde », *La Presse*, Montréal, 27 mai 1992, p. C1.

DUBREUIL-BLONDIN, Nicole. « Une communion au musée », *Spirale*, n° 23, mars 1982, p. 12.

DUFRENNE, Mikel. « Témoignage, notes sur "La Chambre nuptiale" », *Le Devoir*, Montréal, 20 mars 1982, p. 22.

DUMONT, Jean. « Cet art qui s'apprend », *Le Devoir*, Montréal, 3 septembre 1992, cahier « Culture et société », p. 12.

DUMONT, Jean. « La sculpture au Québec de 1970 à 1980 », *Montréal ce mois-ci*, Montréal, vol. 6, n° 8, août 1980, p. 20.

DUMONT, Jean. « Le MAC arrive en ville », *Le Devoir*, Montréal, 11 mai 1991, p. E5.

DUNCAN, Ann. « From Roman ruins to Czech cubists, art is booming », *The Gazette*, Montréal, 13 juin 1992, p. K18.

FOURNIER, Marcel. *Politiques culturelles et identités nationales*, texte à paraître, n.p.

FRASER, Andrea. « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum international*, vol. 44, n° 1, sept. 2005, p. 278-283 et 332.

GODMER, Gilles, et Réal LUSSIER. « Expositions. *Pour la suite du monde* », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 1, juin-juillet-août 1992, p. 4-5.

GUENTHER, Len. « Mark Lewis », *Parachute*, Montréal, jan.-fév.-mars 1992, n° 65, p. 58-59.

GUÉRIN, Claude. « Une ouverture très remarquée », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 2, sept.-oct.-nov. 1992, p. 3.

HEINICH, Nathalie, et Michael POLLAK. « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, p. 29-40.

HOLLEVOET, Christel. « Déambulations dans la ville. De la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans fluxus et l'art conceptuel », *Parachute*, n° 68, oct.-nov.-déc. 1992, « La ville », p. 21-25.

JONES, Caroline. « La politique de Greenberg et le discours postmoderniste », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne-hiver 1993, n°s 45-46, p. 105-137.

JOUBERT, Suzanne. « À la découverte de l'art féminin », *Vie des Arts*, n° 108, sept.-oct.-nov. 1982, p. 69.

KAUFMAN, Jason. « The Montreal Museum of Contemporary Art », *Atelier international*, n° 789, nov. 1992, p. 77-90.

KRAUSS, Rosalind. « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, n° 54, automne 1990, p. 3-17.

LAMARCHE, Lise. « Les leçons singulières : Une sculpture urbaine », *RACAR – Revue d'art canadienne*, vol. 18, n°s 1-2, 1991, p. 91-96.

LAMOUREUX, Johanne. « Chambres d'amis », *Parachute*, n° 44, sept.-oct.-nov. 1986, p. 57-60.

LAMOUREUX, Johanne. « L'exposition comme produit dérivé. Marie Antoinette au Grand Palais », *Intermédialités*, n° 15, automne 2010, « Exposer », sous la direction d'Élise Dubuc et d'Élitza Dulguerova, 8 p.

LANGVIN, Lysanne. « Concentrer les énergies », *Spirale*, n° 23, mars 1982, p. 7.

LEEN, Frederik. « Subject and non-identity in the work of Christian Philipp Müller and some motifs by Walter Benjamin », *Forum International*, vol. 3, n° 11, jan.-fév. 1992, p. 41-48.

LEGENTIL, Danielle. « CHERCHER/TROUVER. Le visiteur et son musée », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, n° 3, août-sept. 1991, p. 3.

LEPAGE, Jocelyne. « Gran Fury pour l'ouverture du MAC : l'impudence grossière comme force de frappe », *La Presse*, Montréal, 30 mai 1992, p. E3.

LEPAGE, Jocelyne. « Le nouveau Musée d'art contemporain aura-t-il honte de plaire? », *La Presse*, Montréal, 25 avril 1992, p. E1.

LEROUX, Georges. « L'impossible projet parisien de Walter Benjamin. Une relecture des exposés des Passages », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, hiver 1991 « Ville, texte, pensée : le XIX<sup>e</sup> siècle, de Montréal à Paris », p. 91-106.

LINGWOOD, James. « Entrevue avec Geneviève Cadieux », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 4, mars-avril-mai 1993, p. 1-2.

MARTEL, Denise. « Survol du Québec des années soixante », *Le Journal de Québec*, Québec, 7 juin 1999, p. 38.

MACKAY, Gillian. « Barbara Steinman », *Canadian Art*, vol. 9, n° 3, automne 1992, p. 38-43.



« Message de la Ministre », *Le magazine de la Place des Arts*, vol. 3, n° 4, mai et juin 1992, cahier spécial « Musée d'art contemporain de Montréal », p. 37.

MICHAUD, Yves. « Éditorial », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 29, « En revenant de l'expo », 1989, p. 5.

MICHAUD, Yves. « Voir et ne pas savoir », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 29, « En revenant de l'expo », 1989, p. 16-33.

MONTPETIT, Francine. « Des liens chaleureux entre l'œuvre et le public », *Le magazine de la Place des Arts*, vol. 3, n° 4, mai-juin 1992, cahier spécial « Musée d'art contemporain de Montréal », p. 56-58.

PAYANT, René. « Art et féminisme. Un enjeu politique », *Lettres québécoises*, n° 27, automne 1982, p. 84-86.

PLAZY, Gilles. « Le MAC de Montréal : un musée dans la ville », *Cimaise*, Paris, n°s 218-219, juin-juil.-août 1992, p. 109-113.

POINSOT, Jean-Marc. « L'*in situ* et la circonstance de sa mise en vue », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27, printemps 1989, « Situations (varia) », p. 67-76.

PONTBRIAND, Chantal. « Éditorial », *Parachute*, n° 68, oct.-nov.-déc. 1992, « La ville », p. 4.

Presse canadienne. « Publicité contre le sida interdite dans le métro », *Le Soleil*, Québec, 2 juin 1992, p. C3.

ROBERGE, Pierre. « Le nouveau Musée d'art contemporain ouvre au printemps », *La Presse*, Montréal, 22 janvier 1992, p. C7.

ROBERGE, Pierre. « Deux grandes expositions au nouveau Musée d'art contemporain », *La Tribune*, Sherbrooke, 22 janvier 1992, p. C8.

ROBERT, Véronique. « Le Marketing de l'art contemporain, un art en soi », *Le magazine de la Place des Arts*, vol. 3, n° 4, mai-juin 1992, cahier spécial « Musée d'art contemporain de Montréal », p. 55.

ROCHLITZ, Rainer. « Walter Benjamin : une dialectique de l'image », *Critique*, Paris, vol. 39, n° 431, 1983, p. 287-319.

RYBCZYNSKI, Witold. « L'art pend la crémaillère », *L'actualité*, vol. 17, n° 8, 15 mai 1992, p. 90-94.

TAZZI, Pier Luigi. « Albrecht Dürer would have come too », *Artforum*, vol. 25, n° 1, sept. 1986, p. 124-128.

TOUPIN, Gilles. « Le “Dinner Party” de Judy Chicago à Montréal », *La Presse*, Montréal, 2 mars 1981, p. A12.

TOURANGEAU, Jean. « Au MAC. Art et féminisme », *La Presse*, Montréal, 20 mars 1982, p. C24.

TOURANGEAU, Jean. « La chambre nuptiale », *La Presse*, Montréal, 20 mars 1982, p. C24.

TRUDEL, Jean. « Le Musée des Traces d'Irene F. Whittome : l'imaginaire comme objet de curiosité », *Parachute*, n° 57, janv.-fév.-mars 1990, p. 4-9.

VEINER FREEMAN, Natalie. « Judy Chicago. A Dream of a Dinner Party », *City Woman*, printemps 1982, p. 54-66.

VIAU, René. « “Art et féminisme” au MAC », *Le Devoir*, Montréal, 6 mars 1982, p. 24.

VIAU, René. « Des œuvres ouvertes, sculpturales et vécues », *Le Devoir*, Montréal, 23 août 1980, p. 19.

VILLENEUVE, Paul. « Des expositions de fin d'été », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 29 août 1992, p. 19.

ZANA, Danielle. « La convivialité au féminin », *Le Devoir*, Montréal, 20 mars 1982, p. 22.

S.n. « Calendrier », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 3, n° 1, juin-juil.-août 1992, p. 11.

S.n. « Calendrier », *Le Journal du le Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 4, n° 4, mars-avril-mai 1994, p. 7.

S.n. « Montreal sole stop for Leger, Chicago shows », *The Gazette*, Montréal, 13 mars 1982, p. D11.

S.n. « Dinner Party's over after six hectic weeks », *The Gazette*, Montréal, 4 mai 1982, p. B5.

S.n. « Échos », *Le Devoir*, Montréal, 23 avril 1982, p. 13.

S.n. « Exposition à Montréal. Des milliers de visiteurs pour Art et féminisme », *La Forge*, vol. 7, n° 14, 9 avril 1982, p. 5.

S.n. « Intérim à la direction du MAC », *Le Soleil*, Québec, 6 août 1982, p. A16.

S.n. « Renaissance », *Clin d'œil*, juillet 1992, p. 12.

#### Dossiers de presse, médiathèque du Musée d'art contemporain

- *Art et féminisme*, EVE/007634.
- *Art et sida : des médias à la métaphore*, EVE 004862.
- *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, EVE 007272.
- *Écrans politiques*, EVE 007792.
- *Pour la suite du Monde*, EVE 008000.
- *The Dinner Party*, EVE 008136.
- *The first generation. Les femmes et la vidéo, 1970-1975*, EVE 007511.
- *Sculpture au Québec*, EVE 008194.
- *Visual AIDS*, EVE 008292.

#### **Filmographie, enregistrement sonore, conférences et sites web**

KOHL, Alan. *Roadsworth : franchir la ligne*, Montréal, Loaded Pictures et Office National du Film du Canada (ONF), 2009, 72 min.

LEWIS, Mark, et Laura MULVEY. *Disgraced Monuments*, Vancouver, Monumental Pictures, Londres, Channel Four et New York, Cinema Guild, 1993, 48 min.

Musée d'art contemporain de Montréal, « Capsules vidéo : extraits d'entrevues avec 16 artistes participant à l'exposition "Pour la suite du monde" », série « Artistes et société », Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 57 min.

PERRAULT, Pierre. *Pour la suite du monde*, Office national du film du Canada, 1964, 105 min 22 s.

VOLKMER, Werner. *Roussil, Le curieux destin d'un anarchiste impénitent*, Westmount, Aquilon Film et Télé-Québec, 2003, 65 min.

MADORE, Michel. *La Chambre nuptiale*, bande sonore, Kébec, 1975-1978, 39 min 09 s.

#### Archives de la Société Radio-Canada

BENOÎT, Michel. « Exposition controversée à New York, dédiée à la lutte des femmes », *Le Téléjournal*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 18 octobre 1980.

Entrevue réalisée par Nicole Gravel avec Francine Larivée, *Telexarts*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 12 mars 1982.

Entrevue réalisée par France Nadeau avec Rose-Marie Arbour, *Femme d'aujourd'hui*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 22 mars 1982.

Entrevue réalisée par Rachel Verdon avec René Payant, *Actuelles*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 13 mai 1982.

Entrevue réalisée par Jocelyn Cormier avec Nadine Mackenzie (critique d'art), *Hebdo dimanche*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 20 février 1983.

Entrevue réalisée par Gilles Daigneault avec Francine Larivée, *Présence de l'art*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 14 octobre 1986.

Entrevue réalisée par Pierre Lapalme avec Réal Lussier, *Tangentes*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 1<sup>er</sup> octobre 1992.

*Marcelle Ferron, peintre*, entrevue de Wilfrid Lemoine diffusée le 9 juillet 1970, 26 min. 46 sec., [http://archives.radio-canada.ca/IDC-0-72-14219152/arts\\_culture/femmes\\_art\\_visuel/clip2](http://archives.radio-canada.ca/IDC-0-72-14219152/arts_culture/femmes_art_visuel/clip2), entrevue visionnée le 26 juin 2007.

LAFOND, Andréanne. « La critique d'art Monique Brunet entretient l'intervieweuse sur l'exposition "Dinner party", qui eut lieu au Musée Brooklin de New York », *La vie quotidienne*, Société Radio-Canada, émission diffusée le 23 janvier 1981.

NAPIER, Joyce. « Gran Fury », *Montréal ce soir*, Société Radio-Canada, reportage diffusé le 28 mai 1992, Archives de la SRC.

### Conférences et sites web

BERNIER, Christine. *Le musée, l'esthétique et le statut de l'œuvre d'art*, conférence présentée à l'Université McGill, 25 février 2010, non publiée.

Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), <http://www.hum.uva.nl/asca>, site consulté le 8 août 2010.

« Bref historique », Site web du Centre international d'art contemporain (CIAC), <http://www.ciac.ca/fr/bref-historique>, site consulté le 15 juin 2009.

« Chambres d'amis », site web du Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), <http://www.smak.be/tentoonstelling.php?la=fr&y=1986&tid=0&t=archieff&id=181>, site consulté le 30 avril 2010.

« Eat Me/Drink Me/Love Me », site web du New Museum, [http://www.newmuseum.org/exhibitions/219/eat\\_medrink\\_melove\\_me](http://www.newmuseum.org/exhibitions/219/eat_medrink_melove_me), site consulté le 14 septembre 2010.

« Femmes à l'honneur : leurs réalisations. Les femmes artistes au Canada », site web de Bibliothèque et Archives Canada, <http://www.collectionscanada.gc.ca/femmes/002026-515-f.html>, site consulté le 14 septembre 2010.

« Historique du Musée d'art contemporain de Montréal », site web du Musée d'art contemporain de Montréal, <http://www.macm.org/fr/informations/historique.html>, site consulté le 24 mars 2008.

« Identity Politics », Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/identity-politics/>, site consulté le 28 novembre 2010.

ILLERIS, Helene. « Visual events and the friendly eye : modes of educating vision in new educational settings in Danish art galleries », *Museum and Society*, mars 2009, vol. 7, n° 1, p. 16-31, <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/Issue%2019/illeris.pdf>, texte consulté le 5 août 2010.

« Information », site web de l'Independent Curators International (ICI), <http://www.ici-exhibitions.org/index.php/information/>, site consulté le 4 septembre 2009.

Interview de Nicolas Bourriaud, *Nouveaux territoires de l'art*, 2002, <http://www.lafriche.org/nta/ressources/contributions/nbourriaud.html>, site consulté le 16 août 2010.

SCOTT, Kitty. « No Great Exhibition : On the Continued Absence of a Major Exhibition of Canadian Art », conférence présentée dans le cadre de l'événement *Unspoken Assumptions: Visual Art Curators in Context*, « Thinking Through Curating », 17 juillet 2005, Banff, The Banff Center, <http://curatorsincontext.ca/transcripts/scott.pdf>, 7 p, texte consulté le 5 août 2010.

« Notre mandat », site web de la revue *Spirale*, [http://www.spiralemagazine.com/06\\_mandat.html](http://www.spiralemagazine.com/06_mandat.html), site consulté le 18 novembre 2008.

PELLETIER, Jacques. « Éditorial. Un réfractaire exemplaire », *Possibles*, vol. 29, n<sup>os</sup> 3-4, automne 2005, [http://www.possibles.cam.org/archives\\_vol29\\_no3\\_4\\_2005.html](http://www.possibles.cam.org/archives_vol29_no3_4_2005.html), site consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2008.

**ANNEXE****Questionnaire – *Chambre nuptiale***

214

## QUESTIONNAIRE - CHAMBRE NUPTIALE

Nous vous demandons de bien vouloir remplir ce questionnaire. Il vise à mesurer l'efficacité de "la chambre nuptiale" et servira à en déterminer l'orientation future.

1- Age: 16 Statut civil : célibataire ☒  
 Sexe: F célibataire en couple ☐  
 Occupation: Étudiante marié(e) ☐  
(gardiennne d'enfants) séparé(e) ☐  
 divorcé(e) ☐

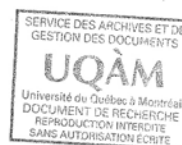
2- La partie du pavillon qui a le plus retenu mon attention est:

1ère partie: le corridor ☐

2ème partie: la chambre nuptiale ☒

3ème partie: le film d'animation ☐

3- La chambre nuptiale m'a - choqué(e) ☐  
 surpris(e) ☐  
 secoué(e) ☐  
 touché(e) ☐  
 laissé froid(e) ☐  
 fasciné(e) ☐  
 captivé(e) ☐  
 écrasé(e) ☐  
 bloqué(e) ☐  
 enthousiasmé(e) ☒





La sensualité dans ma vie

- 4- Je me sens bien dans ma peau.  
très bien ☒ assez bien ☐ pas bien ☐
- 5- Je trouve important de connaître mon corps.  
très important ☒ assez important ☐ peu important ☐
- 6- Prendre le temps de manger, ça compte pour moi.  
beaucoup ☐ moyennement ☒ peu ☐
- 7- Ecouter la musique, c'est important pour moi.  
très important ☐ assez important ☒ peu important ☐
- 8- J'apprécie davantage les personnes et les choses quand je peux les toucher.  
oui ☐ non ☐ indifférent ☒
- 9- Ce qui est beau, c'est important pour moi.  
très important ☒ assez important ☐ peu important ☐

La sensibilité dans ma vie

- 10- Je suis une personne sensible à ce qui se passe autour de moi.  
très ☒ assez ☐ peu ☐ pas du tout ☐
- 11- Je suis chaleureux(se).  
très ☐ assez ☒ peu ☐ pas du tout ☐
- 12- L'épanouissement de ma vie affective dépend:
- un peu de moi    oui ☒ non ☐    un peu des autres    oui ☒ non ☐
- surtout de moi    oui ☐ non ☒ : surtout des autres    oui ☐ non ☒
- entièrement de moi    oui ☐ non ☒    entièrement des autres    oui ☐ non ☒

13- Ma vie émotive influence les décisions que je prends.

beaucoup ☐ moyennement ☒ un peu ☐ pas du tout ☐

14- J'accepte mon émotivité.

tout à fait ☐ moyennement ☐ un peu ☒ pas du tout ☐

#### La fidélité

15- Peut-on aimer d'autres personnes que son conjoint?

oui ☐ non ☒ je ne sais pas ☐

16- La fidélité sexuelle est-elle importante pour moi?

pas ☐ moyennement ☐ peu ☐ très ☒

17- La fidélité sexuelle doit-elle être exclusive?

oui ☒ non ☐ je ne sais pas ☐

#### Les rôles hommes - femmes

18- Est-ce que j'ai une influence dans l'évolution des personnes proches de moi face aux rôles attribués aux hommes et aux femmes.

non ☐ un peu ☒ beaucoup ☐

19- Est-ce que je me considère responsable actuellement de l'évolution de ces rôles dans notre société?

non ☐ un peu ☒ beaucoup ☐

20- Est-ce que je souhaiterais participer davantage à l'évolution de ces rôles dans notre société?

non ☐ un peu ☐ beaucoup ☒

#### La responsabilité

21- Est-ce que j'ai un bon sens des responsabilités?

face à moi-même	oui <input checked="" type="checkbox"/> non <input type="checkbox"/>
face aux personnes proches de moi	oui <input checked="" type="checkbox"/> non <input type="checkbox"/>
face à notre société	oui <input checked="" type="checkbox"/> non <input type="checkbox"/>



22- Économiquement, est-ce que je dépends des autres?

oui ☒ non ☒

De quelle manière?

*Cela dépend si je travaille. Je n'ai pas  
besoin d'argent et je n'ai pas d'emploi.  
Je dépends des autres.*

#### La chambre nuptiale

23- La chambre nuptiale me porte à approfondir ma réflexion  
sur les rôles attribués aux hommes et aux femmes.

oui ☒ non ☐

24- La chambre nuptiale me donne envie de changer mes  
manières de faire vis-à-vis ma responsabilité de  
répondre à mes besoins.

oui ☐ non ☐

25- La chambre nuptiale fait ressortir l'idée que mon corps  
et ma vie m'appartiennent.

oui ☒ non ☐

26- J'ai le goût de revoir la chambre nuptiale.

oui ☒ non ☐

27- Comment avez-vous appris l'existence de "La chambre nuptiale"?

*En visitant différents pavillons*

28- Commentaires

*Je trouve cela intéressant car  
on a pu voir les bons & mauvais  
côtés de la vie conjugale.  
Ils peuvent on ne montre seulement  
les bons côtés & non les mauvais.*

